

Quodlibet

Giorgio
Agamben

L'uomo
senza
contenuto

Arte e terrore; l'origine del buon gusto e il suo rapporto con la perversione; l'ingresso dell'arte nel Museo e nelle collezioni; la separazione fra artisti e spettatori, genio e gusto; l'apparizione del giudizio critico; in altre parole: la nascita dell'estetica moderna, in un'analisi che parte da un'inedita rilettura dei passi di Hegel sulla morte, o, meglio, sull'"autoannientamento" dell'arte per sfociare in un'originalissima interpretazione della Malinconia di Dürer: ecco il sentiero che ci invita a percorrere questo saggio di insolita ricchezza in cui l'autore è riuscito ad aprire sul problema dell'opera d'arte una prospettiva nuova, che è al tempo stesso un avvincente programma poetico.

Ocr e conversione a cura di Natjus

Giorgio Agamben

L'uomo senza contenuto

Quodlibet

© 1994 Quodlibet
Via Padre Matteo Ricci, 108 - 62100 Macerata

Terza edizione (2003)

ISBN 88-86570-67-8

Indice

- I. La cosa più inquietante.
- II. Frenhofer e il suo doppio
- III. L'uomo di gusto e la dialettica della lacerazione
- IV. La camera delle meraviglie
- V. Les jugements sur la poesie ont plus de valeur que la poésie
- VI. Un nulla che annienta se stesso
- VII. La privazione è come un volto
- VIII. Poiesis e praxis
- IX. La struttura originale dell'opera d'arte
- X. L'angelo malinconico

L'uomo senza contenuto

*A Giovanni Urbani
come testimonianza di amicizia
e di riconoscenza*

Capitolo primo.

La cosa più inquietante

Nella terza dissertazione sulla *Genealogia della morale*, Nietzsche sottopone a una critica radicale la definizione kantiana del bello come piacere disinteressato:

Kant - egli scrive - pensò di fare onore all'arte quando, fra i predicati del bello, diede una posizione privilegiata a quelli che costituiscono il vanto della conoscenza: l'impersonalità e l'universalità. Non è questo il luogo di esaminare se non fu quello un errore capitale; voglio soltanto far notare che Kant, come tutti i filosofi, invece di considerare il problema estetico fondandosi sull'esperienza dell'artista (del creatore), ha meditato sull'arte e sul bello solo come *spettatore* e, insensibilmente, ha introdotto lo spettatore nel concetto: *bellezza*. Se, almeno, questo *spettatore* fosse stato sufficientemente conosciuto dai filosofi del bello! - se fosse stato per loro un fatto personale, un'esperienza, il risultato di una quantità di prove originali e solide, di desideri, di sorprese, di rapimenti nel territorio del bello! Ma fu sempre - temo - esattamente il contrario: in modo che, fin dall'inizio, essi ci danno delle definizioni nelle quali, come nella celebre definizione del bello di Kant, vi è una mancanza di sottile esperienza personale che assomiglia molto al grosso verme dell'errore fondamentale. Il bello, dice Kant, è ciò che piace senza che vi si mischi l'interesse. Senza interesse! Paragonate a questa definizione quest'altra, che appartiene a un vero *spettatore* e a un artista, a Stendhal, che chiamò una volta la bellezza *une promesse de bonheur*. In ogni caso, troviamo qui rifiutato e messo da parte proprio ciò che, secondo Kant, fa la particolarità dello stato estetico: *le désintéressement*. Chi ha ragione? Kant o Stendhal? Se i nostri professori di estetica

gettano incessantemente sulla bilancia, a favore di Kant, l'affermazione che, sotto il fascino della bellezza, si può guardare, in modo *disinteressato*, anche una statua femminile priva di veli, ci sarà ben permesso di ridere un po' alle loro spalle: le esperienze degli artisti, su questo punto delicato, sono, se non altro, *più interessanti*, e Pigmalione non era necessariamente un uomo *inestetico*¹.

L'esperienza dell'arte che, in queste parole, viene al linguaggio, non è in alcun modo, per Nietzsche, un '*estetica*. Al contrario, si tratta appunto di purificare il concetto "bellezza" dall'*αἰσθησις*, dalla sensibilità dello spettatore, per considerare l'arte dal punto di vista del suo creatore. Questa purificazione è, cioè, compiuta attraverso un rovesciamento della prospettiva tradizionale sull'opera d'arte: la dimensione dell'esteticità - l'apprendimento sensibile dell'oggetto bello da parte dello spettatore - cede il posto all'esperienza creativa dell'artista che vede nella propria opera soltanto *une promesse de bonheur*. Nell'"ora dell'ombra più corta", giunta al limite estremo del suo destino, l'arte esce dall'orizzonte neutrale dell'esteticità per riconoscersi nella "sfera d'oro" della volontà di potenza. Pigmalione, lo scultore che s'infiamma per la propria creazione fino a desiderare che essa non appartenga più all'arte, ma alla vita, è il simbolo di questa rotazione dall'idea di bellezza disinteressata, come denominatore dell'arte, a quella di felicità, cioè all'idea di un illimitato accrescimento e potenziamento dei valori vitali, mentre il punto focale della riflessione sull'arte si sposta dallo spettatore disinteressato all'artista interessato.

Nel presentire questo mutamento, Nietzsche era stato, come al solito, buon profeta. Se si mette a confronto quel che egli scrive nella terza dissertazione sulla *Genealogia della morale* con le espressioni di cui si serve Artaud, nella prefazione a *Le théâtre et son double*, per descrivere l'agonia della cultura occidentale, si nota, proprio su questo punto, una sorprendente coincidenza di vedute. "Ce qui nous a perdu la culture" scrive Artaud "c'est notre idée occidentale de l'art... A notre idée inerte et désintéressée de l'Art, une culture authentique oppose une idée magique et violemment égoïste, c'est à dire intéressée²." In un certo senso, l'idea che l'arte non fosse un'esperienza disinteressata era stata, in altre epoche,

perfettamente familiare. Quando Artaud, in *Le théâtre et la peste*, ricorda il decreto di Scipione Nasica, il pontefice massimo che fece radere al suolo i teatri romani, e la furia con cui S. Agostino si scaglia contro i giochi scenici, responsabili della morte dell'anima, vi è, nelle sue parole, tutta la nostalgia che un animo come il suo, che pensava che il teatro valesse soltanto "par une liaison magique, atroce, avec la réalité et le danger", doveva provare per un'epoca che aveva un'idea così concreta e interessata del teatro da giudicare necessaria - per la salute dell'anima e della città - la sua distruzione. Che oggi simili idee sarebbe inutile cercare perfino tra i censori, è superfluo ricordare; ma non sarà forse inopportuno far notare che la prima volta che qualcosa di simile a una considerazione autonoma del fenomeno estetico fa la sua apparizione nella società europea medioevale, è in forma di avversione e ripugnanza verso l'arte, nelle istruzioni di quei vescovi che, di fronte alle innovazioni musicali dell'*ars nova*, vietavano la modulazione del canto e la *fractio vocis* durante gli uffici religiosi, perché, col loro fascino, distraevano i fedeli. Fra le testimonianze a favore di un'arte interessata, Nietzsche avrebbe, così, potuto citare un passo della *Repubblica* di Platone, che viene spesso ripetuto quando si parla di arte senza che l'atteggiamento paradossale che trova in esso espressione sia, per questo, divenuto meno scandaloso per un orecchio moderno. Platone, com'è noto, vede nel poeta un elemento di pericolo e di rovina per la città: "Se un tal uomo" egli scrive "si presenterà nella nostra città per prodursi in pubblico e recitare le sue poesie, noi ci inchineremo davanti a lui come a un essere sacro, meraviglioso e dilettevole; ma gli diremo che, nella nostra città, non c'è posto per uomini come lui, e, dopo avergli cosperso la testa di profumi e averlo incoronato di bende, lo manderemo in un'altra città"³, perché, "in fatto di poesia" Platone aggiunge con un'espressione che fa rabbrivire la nostra sensibilità estetica "non bisogna ammettere nella città che gli inni agli dei e gli elogi degli uomini dabbene"⁴.

Ma, ancor prima che in Platone, una condanna o, quanto meno, un sospetto nei confronti dell'arte, era già stato espresso nella parola di un poeta, e, cioè, alla fine del primo stasimo dell'*Antigone* di Sofocle. Dopo aver caratterizzato l'uomo, in

quanto possiede la τέχνη (cioè, nell'ampio significato che i greci davano a questa parola, la capacità di pro-durre, di portare una cosa dal non-essere all'essere) come ciò che vi è di più inquietante, il coro prosegue dicendo che questo potere può condurre tanto alla felicità che alla rovina, e conclude con un augurio che ricorda il bando platonico:

che del mio focolare non divenga un intimo
né condivida i miei pensieri,
colui che compie tali cose⁵.

Edgar Wind ha osservato che, se l'affermazione di Platone ci sorprende tanto, è perché l'arte non esercita più su di noi lo stesso influsso che essa aveva su di lui⁶. Soltanto perché l'arte è uscita dalla sfera dell'*interesse* per diventare semplicemente *interessante*, essa trova presso di noi una così buona accoglienza. In un abbozzo scritto da Musil in un'epoca in cui non aveva ancora chiaro in mente il disegno definitivo del suo romanzo, Ulrich (che qui appare ancora con il nome: Anders), entrando nella stanza in cui Agathe sta suonando il pianoforte, sente un oscuro e incontenibile impulso che lo spinge a esplodere alcuni colpi di pistola contro lo strumento che diffonde nella casa un'armonia così "desolantemente" bella; ed è probabile che, se noi provassimo a interrogare fino in fondo la pacifica attenzione che siamo, invece, soliti riservare all'opera d'arte, finiremmo col trovarci d'accordo con Nietzsche, che pensava che il suo tempo non avesse alcun diritto di dare una risposta alla domanda di Platone circa l'influsso morale dell'arte, perché "anche se avessimo l'arte - dove abbiamo l'influsso, un qualsiasi influsso dell'arte?"⁷.

Platone, e il mondo greco classico in generale, avevano dell'arte un'esperienza molto diversa, che ha ben poco a che fare col disinteresse e con la fruizione estetica. Il potere dell'arte sull'animo gli sembrava tanto grande, che egli pensava che essa avrebbe potuto, da sola, distruggere il fondamento stesso della sua città; e, tuttavia, se era costretto a bandirla, lo faceva però soltanto a malincuore, "ὥς ξύησμέν γε ἡμῖν αὐτοῖς κηλουμένοις υπ'αυτῆς", "*perché abbiamo coscienza del fascino che essa esercita su di noi*"⁸. L'espressione che egli usa quando vuol definire gli effetti dell'immaginazione ispirata,

ἐ θεῖος φόβος, “divino terrore”, un’espressione che ci sembra indubbiamente poco adatta a definire le nostre reazioni di spettatori benevoli, ma che si incontra invece sempre più spesso, a partire da un certo momento, nelle note in cui gli artisti moderni cercano di fissare la loro esperienza dell’arte.

Sembra infatti che, di pari passo al processo attraverso il quale lo spettatore si insinua nel concetto di “arte” per confinarla nel τόπος, οὐράνιος dell’esteticità, dal punto di vista dell’artista assistiamo invece a un processo opposto. L’arte - per colui che la crea -diventa un’esperienza sempre più inquietante, rispetto alla quale parlare di interesse è, a dir poco, un eufemismo, perché quel che è in gioco non sembra essere in alcun modo la produzione di un’opera bella, ma la vita o la morte dell’autore, o, almeno, la sua salute spirituale. Alla crescente innocenza dell’esperienza dello spettatore di fronte all’oggetto bello, fa riscontro la crescente pericolosità dell’esperienza dell’artista, per il quale la *promesse de bonheur* dell’arte diventa il veleno che contamina e distrugge la sua esistenza. Si fa strada l’idea che un rischio estremo sia implicito nell’attività dell’artista, quasi che, come pensava Baudelaire, essa fosse una specie di duello all’ultimo sangue “où l’artiste crie de frayeur avant d’être vaincu”; e quanto poco questa idea sia semplicemente una metafora fra le altre che formano le *properties* del *literary histrio*, bastano a provarlo le parole di Hölderlin sulla soglia della follia: “Temo che avvenga di me come dell’antico Tantalo, al quale toccò in sorte dagli dei più di quanto potesse sostenere...” e “posso ben dire che Apollo mi ha colpito! ”; e quelle che si leggono sul biglietto che fu trovato in tasca a Van Gogh il giorno della sua morte: “Eh bien, mon travail à moi, j’y risque ma vie et ma raison y a fondré à moitié...”. E Rilke, in una lettera a Clara Rilke: “Le opere d’arte sono sempre il prodotto di un rischio corso, di una esperienza condotta fino all’estremo, fino al punto in cui l’uomo non può più continuare”.

Un’altra idea che incontriamo sempre più di frequente fra le opinioni degli artisti, è che l’arte sia qualcosa di fondamentalmente pericoloso non soltanto per chi la produce, ma anche per la società. Hölderlin, nelle note in cui cerca di condensare il senso della sua tragedia incompiuta, scorge uno stretto collegamento e quasi un’unità di principio fra la

sfrenatezza anarchica degli Agrigentini e la poesia titanica di Empedocle; e, in un progetto d'inno, sembra considerare l'arte come la causa essenziale della rovina della Grecia:

perché essi volevano fondare
un Impero dell'arte. Ma, in questo,
mancarono il natale,
e, atrocemente,
la Grecia, bellezza suprema, rovinò⁹.

ed è probabile che, a dargli torto, in tutta la letteratura moderna non sarebbero né Monsieur Teste, né Werf Rönne, né Adrian Leverkühn, ma solo un personaggio che pare irrimediabilmente di cattivo gusto come il Jean-Cristophe di Rolland.

Tutto fa pensare, anzi, che se si affidasse oggi agli artisti stessi il compito di giudicare se l'arte debba essere ammessa nella città, essi, giudicando secondo la loro esperienza, si troverebbero d'accordo con Platone sulla necessità di bandirla.

Se questo è vero, l'ingresso dell'arte nella dimensione estetica - e la sua apparente comprensione a partire dall'*αἴσθησις* dello spettatore - non sarebbe allora un fenomeno così innocente e naturale come siamo ormai abituati a rappresentarcelo. Forse nulla è più urgente -se vogliamo porre veramente il problema dell'arte nel nostro tempo - di una *distruzione* dell'estetica che, sgombrando il campo dall'evidenza abituale, consenta di mettere in questione il senso stesso dell'estetica in quanto scienza dell'opera d'arte. Il problema è, però, se il tempo sia maturo per una simile *distruzione*, e se essa non avrebbe invece come conseguenza semplicemente la perdita di ogni possibile orizzonte per la comprensione dell'opera d'arte e l'aprirsi di fronte a essa di un abisso che solo un salto radicale potrebbe permettere di superare. Ma forse proprio una tale perdita e un tale abisso sono ciò di cui abbiamo maggiormente bisogno se vogliamo che l'opera d'arte riacquisti la sua statura originale. E se è vero che è solo nella casa in fiamme che diventa visibile per la prima volta il problema architettonico fondamentale, noi siamo forse oggi in una posizione privilegiata per comprendere il senso autentico del progetto estetico occidentale.

Quattordici anni prima che Nietzsche pubblicasse la terza dissertazione sulla *Genealogia della morale*, un poeta, la cui parola resta iscritta come una testa di Gorgona nel destino dell'arte occidentale, aveva chiesto alla poesia non di produrre opere belle né di rispondere a un disinteressato ideale estetico, ma di cambiare la vita e di riaprire all'uomo le porte dell'Eden. In questa esperienza in cui *la magique étude du bonheur* oscura ogni altro disegno fino a porsi come la fatalità unica della poesia e della vita, Rimbaud si era imbattuto nel Terrore.

L'imbarco per Citera dell'arte moderna doveva così condurre l'artista non alla promessa felicità, ma a misurarsi al Più Inquietante, al divino terrore che aveva spinto Platone a bandire i poeti dalla sua città. Soltanto se intesa come momento terminale di questo processo nel corso del quale l'arte si purifica dallo spettatore per ritrovarsi, nella sua integrità, di fronte a una minaccia assoluta, acquista tutto il suo enigmatico senso l'invocazione di Nietzsche nella prefazione alla *Gaia Scienza*: "Ah, se voi davvero poteste capire come mai proprio noi abbiamo bisogno dell'arte..." ma "un'altra arte... un'arte per artisti, soltanto per artisti!"¹⁰.

Note

1. *Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung: Was bedeuten asketische Ideale?* p.6.

2. *Le théâtre et son double*, in *Oeuvres complètes*, t. IV, p. 15.

3. *Repubblica*, 398a. Platone dice, più precisamente: “Se un uomo capace di assumere tutte le forme e di imitare tutte le cose...”. Nella *Repubblica*, il bersaglio di Platone è, infatti, la poesia imitativa (quella, cioè, che, attraverso l'imitazione delle passioni, cerca di suscitare le stesse passioni nell'animo degli ascoltatori) e non la poesia semplicemente narrativa (διηγησις). Non si comprende, in particolare, il fondamento del tanto discusso ostracismo comminato da Platone ai poeti, se non lo si ricollega a una teoria dei rapporti fra linguaggio e violenza. Il suo presupposto è la scoperta che il principio, che in Grecia era stato tacitamente tenuto per vero fino al sorgere della Sostica, secondo il quale il linguaggio escludeva da sé ogni possibilità di violenza, non era più valido, e che, anzi, l'uso della violenza era parte integrante del linguaggio poetico. Una volta fatta questa scoperta, era perfettamente conseguente da parte di Platone stabilire che i generi (e perfino i ritmi e i metri) della poesia dovevano essere sorvegliati dai custodi dello stato.

È curioso notare che l'introduzione della violenza nel linguaggio, osservata da Platone all'epoca del cosiddetto “Illuminismo greco”, torna a essere osservata (e perfino consapevolmente progettata dagli scrittori libertini) alla fine del sec. XVIII, contemporaneamente all'Illuminismo moderno, quasi che il proposito di “illuminare” le coscienze e l'affermazione della libertà di opinione e di parola siano inseparabili dal ricorso alla violenza linguistica.

4. *Op. cit.*, 607a.

5. *Antigone*, vedi pp. 372-75. Per l'interpretazione del primo coro dell' *Antigone*, cfr. Heidegger: *Einführung in die Metaphysik* (1953), pp. 112-23.

6. *Art and Anarchy* (1963), p. 9.

7. *Umano, troppo umano*, af. 212.

8. *Repubblica*, 607c.

9. *Sämtliche Werke*, hg. von F. Beissner (Stuttgart, 1943), II, p. 228.
10. *La Gaia Scienza*, ed. italiana di Colli e Montinari (1965), pp. 19 e 534.

Capitolo secondo.

Frenhofer e il suo doppio

In che modo l'arte, quest'occupazione più innocente di tutte, può misurare l'uomo al Terrore? Paulhan, nelle *Fleurs de Tarbes*, muovendo da un'ambiguità fondamentale del linguaggio, per cui da una parte stanno dei segni che cadono sotto i sensi, e, dall'altra, delle idee associate a questi segni in modo da esserne immediatamente evocate, distingue, fra gli scrittori, i Retori, che dissolvono tutto il significato nella forma e fanno di questa la legge unica della letteratura, dai Terroristi, che rifiutano di piegarsi a questa legge e perseguono il sogno opposto di un linguaggio che non sia più che senso, di un pensiero nella cui fiamma il segno si consumi interamente mettendo lo scrittore di fronte all'Assoluto. Il Terrorista è misologo, e, nella goccia d'acqua che resta sulla punta delle sue dita, non riconosce più il mare in cui credeva di essersi immerso; il Retore guarda invece alle parole e sembra diffidare dal pensiero.

Che l'opera d'arte sia altro da ciò che in essa è semplice cosa, è fin troppo ovvio, ed è quanto i greci esprimevano nel concetto di allegoria: l'opera d'arte *ἄλλο ἄγορεύει*, comunica altro, è altro dalla materia che la contiene¹. Ma vi sono degli oggetti - per esempio, un blocco di pietra, una goccia d'acqua, e, in genere, tutte le cose naturali - in cui sembra che la forma sia determinata e quasi cancellata dalla materia, e altri - un vaso, una zappa o un qualsiasi altro oggetto prodotto dall'uomo - nei quali sembra che sia la forma a determinare la materia. Il sogno del Terrore è la creazione di opere che stiano al mondo come vi sta il blocco di pietra o la goccia d'acqua, di un *prodotto* che esista secondo lo statuto della *cosa*. "Les chefs-d'œuvre sont bêtes" scriveva Flaubert "ils ont la mine tranquille comme les productions mêmes de la nature, comme

les grands animaux et les montagnes”; e Degas: “C’est plat comme la belle peinture!”².

Il pittore Frenhofer, nel *Capolavoro sconosciuto* di Balzac, è il tipo perfetto del Terrorista. Frenhofer ha cercato per dieci anni di creare sulla sua tela qualcosa che non fosse soltanto un’opera d’arte, sia pure di genio; come Pigmalione, egli ha cancellato l’arte con l’arte per fare della sua *Bagnante* non un insieme di segni e di colori, ma la realtà vivente del suo pensiero e della sua immaginazione. “La mia pittura” egli dice ai suoi due visitatori “non è una pittura, è un sentimento, una passione! Nata nel mio studio deve restarvi vergine e non uscirne che coperta... Siete davanti a una donna, e cercate un quadro. Vi è tanta profondità su questa tela, la sua arte è così vera, che non potete distinguerla dall’aria che vi circonda. Dov’è l’arte? Perduta, scomparsa!” Ma, in questa ricerca di un senso assoluto, Frenhofer è riuscito soltanto a oscurare la sua idea e a cancellare dalla tela ogni forma umana, sfigurandola in un caos di colori, di toni, di sfumature indecise, “qualcosa come una nebbia senza forma”. Davanti a questa assurda muraglia di pittura, il grido del giovane Poussin: “ma presto o tardi dovrà accorgersi che non c’è niente sulla sua tela!”, suona come un segnale d’allarme di fronte alla minaccia che il Terrore comincia a far pesare sull’arte occidentale.

Ma osserviamo meglio il quadro di Frenhofer. Sulla tela vi sono soltanto dei colori confusamente ammassati e contenuti da una ridda di linee indecifrabili. Ogni senso si è dissolto, ogni contenuto è sparito, ad eccezione della punta di un piede che si stacca dal resto della tela “come il torso di una Venere scolpita in marmo di Paro che sorgesse fra le rovine di una città incendiata”. La ricerca di un significato assoluto ha divorato ogni significato per lasciar sopravvivere soltanto dei segni, delle forme prive di senso. Ma, allora, il capolavoro sconosciuto non è, piuttosto, il capolavoro della Retorica? E’ il senso che ha cancellato il segno, o è il segno che ha abolito il senso? Ed ecco il Terrorista messo a confronto col paradosso del Terrore. Per uscire dal mondo evanescente delle forme, egli non ha altro mezzo che la forma stessa; e quanto più vuole cancellarla, tanto più deve concentrarsi su di essa per renderla permeabile all’indicibile che vuole esprimere. Ma, in questo tentativo, egli finisce per trovarsi in mano soltanto dei segni

che sono, sì, passati attraverso il limbo del non-senso, ma che non sono, per questo, meno estranei al senso che egli perseguiva. La fuga dalla Retorica lo ha portato al Terrore, ma il Terrore lo riconduce al suo opposto, cioè ancora alla Retorica. Così la misologia deve rovesciarsi nella filologia, e segno e senso si inseguono in un perpetuo circolo vizioso.

Il complesso significante-significato fa, infatti, così indissolubilmente parte del patrimonio del nostro linguaggio, pensato metafisicamente come *φωνή σημαντική*, suono significante, che ogni tentativo di superarlo senza muoversi, nello stesso tempo, fuori dei confini della metafisica, è condannato a ricadere al di qua del suo obiettivo. La letteratura moderna offre fin troppi esempi di questo destino paradossale cui va incontro il Terrore. L'uomo integrale del Terrore è, anche un *homme-plume*, e non è inutile ricordare che uno dei più puri interpreti del Terrore nelle lettere, Mallarmé, è stato anche colui che ha finito col fare del libro l'universo più perfetto. Artaud, negli ultimi anni della sua vita, scrisse dei testi, *Suppôts et fragmentations*, nei quali intendeva dissolvere integralmente la letteratura in qualcosa che aveva, altre volte, chiamato teatro, nel senso in cui gli alchimisti chiamavano *Theatrum Chemicum* la descrizione del loro itinerario spirituale, e a cui non ci avviciniamo di un sol palmo quando pensiamo al significato corrente che questa parola ha nella cultura occidentale. Ma che cosa ha prodotto questo viaggio al di là della letteratura, se non dei segni di fronte al cui non-senso noi ci interroghiamo proprio perché sentiamo che, in essi, si è cercato fino in fondo il destino della letteratura? Al Terrore che vuole veramente ridursi alla sua coerenza unica, non resta che il gesto di Rimbaud, col quale, come disse Mallarmé, egli si operò da vivo della poesia. Ma, anche in questo suo movimento estremo, il paradosso del Terrore resta presente. Che cos'è, infatti, il mistero Rimbaud, se non il punto in cui la letteratura si annette il suo opposto, cioè il silenzio? La gloria di Rimbaud non è forse divisa, come ha osservato giustamente Blanchot, fra le poesie che egli ha scritto e quelle che ha rifiutato di scrivere³? E non è forse questo il capolavoro della Retorica? Converrà chiedersi, a questo punto, se l'opposizione del Terrore e della Retorica non nasconda per caso qualcosa di più di una vuota riflessione su un perenne rompicapo, e se

l'insistenza con la quale l'arte moderna vi è rimasta impigliata non celi dietro di sé un fenomeno di altro genere.

Che cosa è accaduto a Frenhofer? Fino a quando nessun occhio estraneo ha contemplato il suo capolavoro egli non ha dubitato un solo istante della sua riuscita; ma è bastato che per un attimo abbia guardato la tela con gli occhi dei due spettatori perché sia costretto a far sua l'opinione di Porbus e di Poussin: "Nulla! Nulla! E aver lavorato dieci anni".

Frenhofer si è sdoppiato. Egli è passato dal punto di vista dell'artista a quello dello spettatore, dall'interessata *promesse de bonheur* all'esteticità disinteressata. In questo passaggio, l'integrità della sua opera si è dissolta. Non è, infatti, soltanto Frenhofer che si è sdoppiato, bensì anche la sua opera: come in certe combinazioni di figure geometriche che, osservate a lungo, acquistano una disposizione differente, dalla quale non si può tornare alla precedente se non chiudendo gli occhi, così essa presenta alternativamente due facce, che non è possibile ricomporre in unità: la faccia rivolta verso l'artista è la realtà vivente in cui egli legge la sua promessa di felicità; ma l'altra faccia, quella rivolta verso lo spettatore, è un insieme di elementi senza vita che può soltanto specchiarsi nell'immagine che ne rimanda il giudizio estetico.

Questo sdoppiamento fra l'arte qual è vissuta dallo spettatore e l'arte qual è vissuta dall'artista è, appunto, il Terrore, e l'opposizione fra il Terrore e la Retorica ci riconduce così all'opposizione fra artisti e spettatori da cui abbiamo preso le mosse. L'estetica non sarebbe allora semplicemente la determinazione dell'opera d'arte a partire dall'*αἰσθησίς*, dall'apprendimento sensibile dello spettatore; ma, in essa, è presente fin dall'inizio una considerazione dell'opera d'arte come *opus* di un particolare e irriducibile *operavi*, *l'operari* artistico. Questa dualità di principi, per cui l'opera è determinata insieme a partire dall'attività creatrice dell'artista e dall'apprendimento sensibile dello spettatore, attraversa tutta la storia dell'estetica, ed è in essa che vanno probabilmente cercati il suo centro speculativo e la sua contraddizione vitale. E siamo forse ora in grado di chiederci che cosa Nietzsche intendesse dire parlando di un'arte per artisti. Si tratta, cioè, semplicemente di uno spostamento del punto di vista tradizionale sull'arte, o non siamo, piuttosto, in presenza di un

mutamento nello statuto essenziale dell'opera d'arte che potrebbe darci ragione del suo attuale destino?

Note

1. Cfr. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege* (1950), p. 9.

2. Citato in Valéry, *Tel quel*, I, 11. Un'analoga tendenza verso quella che si potrebbe definire la "piattezza dell'assoluto" si ritrova nell'aspirazione di Baudelaire a creare un luogo comune: "*Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif*" (*Fusées XX*).

3. *Le sommeil de Rimbaud*, in *La part du feu* (1949), p. 158.

Capitolo terzo.

L'uomo di gusto e la dialettica della lacerazione

Intorno alla metà del sec. XVII, appare nella società europea la figura dell' *uomo di gusto*, cioè dell'uomo che è fornito di una particolare facoltà, quasi di un *sesto senso* -come si cominciò allora a dire - che gli permette di cogliere il *point de perfection* che è caratteristico di ogni opera d'arte.

I *Caratteri* di La Bruyère ne registrano l'apparizione come un fatto ormai familiare; e tanto più è difficile, per un orecchio moderno, percepire quel che vi sia di insolito nei termini con i quali viene presentato questo sconcertante prototipo dell'uomo estetico occidentale. "Il y a dans l'art" scrive La Bruyère "un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime au deçà ou au delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement¹."

Per misurare tutta la novità di questa figura, occorre rendersi conto che, ancora nel sec. XVI, non esisteva una chiara linea di demarcazione fra buono e cattivo gusto, e che interrogarsi, davanti a un'opera d'arte, sul retto modo di intenderla, non era un'esperienza familiare nemmeno per i raffinati committenti di Raffaello o di Michelangelo. La sensibilità del tempo non faceva grande differenza fra le opere d'arte sacra e i pupazzi meccanici, gli *engins d'esbatement* e i colossali trionfi da tavola, colmi di automi e di persone vive, che dovevano rallegrare le feste dei principi e dei pontefici. Gli stessi artisti che noi ammiriamo per i loro affreschi e i loro capolavori archi-tettonici provvedevano anche a lavori di decorazione di ogni genere e alla progettazione di congegni come quello, inventato da Brunelleschi, che rappresentava la sfera celeste, circondata da due schiere di angeli, dalla quale

un automa (l'arcangelo Gabriele) si sollevava in volo sorretto da una macchina a forma di mandorla, o come gli apparecchi meccanici, restaurati e dipinti da Melchiorre Broederlam, coi quali si spruzzavano acqua e polvere sugli ospiti di Filippo il Buono. La nostra sensibilità estetica apprende con raccapriccio che nel castello di Hesdin vi era una sala decorata con una serie di pitture che raffiguravano la storia di Giasone, nella quale, per ottenere un effetto più realistico, erano stati installati dei congegni che producevano il fulmine, il tuono, la neve e la pioggia, oltre a imitare gli incantesimi di Medea.

Ma quando, da questo capolavoro di confusione e di cattivo gusto, passiamo a considerare più da vicino la figura dell'uomo di gusto, ci accorgiamo con sorpresa che la sua apparizione non corrisponde, come pure ci saremmo potuti aspettare, a una più ampia ricettività dello spirito rispetto all'arte o a un accresciuto interesse per questa, e che il mutamento che si sta verificando non si risolve semplicemente in una purificazione della sensibilità dello spettatore, ma coinvolge e mette in questione lo statuto stesso dell'opera d'arte. Il Rinascimento aveva visto pontefici e gran signori far tanto posto all'arte nella loro vita da lasciar da parte le occupazioni di governo per discutere con gli artisti la progettazione e l'esecuzione delle loro opere; ma se si fosse detto loro che il loro animo era fornito di uno speciale organo al quale era affidata - con esclusione di ogni altra facoltà della mente e di ogni interesse puramente sensuale - l'identificazione e la comprensione dell'opera d'arte, essi avrebbero probabilmente trovato quest'idea altrettanto grottesca che se si fosse affermato che l'uomo non respira perché tutto il suo corpo ne ha bisogno, ma soltanto per soddisfare i suoi polmoni.

Eppure è proprio un'idea del genere che comincia a diffondersi sempre più decisamente nella società colta dell'Europa seicentesca; la stessa origine della parola sembrava suggerire che, come vi era un gusto più o meno sano, così vi poteva essere un'arte più o meno buona; e nella disinvoltura con cui l'autore di uno dei numerosi trattati sull'argomento poteva affermare che "il vocabolo buon gusto, di chi ne' cibi sanamente discerne il buon sapore dal reo, corre in questi tempi per le bocche di alcuni e in materia di lettere umane l'attribuiscono a se medesimi", è già contenuta in germe l'idea

che Valéry doveva esprimere scherzosamente quasi tre secoli dopo scrivendo che “le goût est fait de mille dégoûts”².

Il processo che porta all’identificazione di questo misterioso organo ricettivo dell’opera d’arte si potrebbe paragonare alla chiusura per tre quarti di un obiettivo fotografico di fronte a un oggetto troppo luminoso; e, se si pensa all’abbagliante fioritura artistica dei due secoli precedenti, questa parziale chiusura può perfino apparire come una precauzione necessaria. A mano a mano che l’idea di gusto si precisa e, con essa, il particolare genere di reazione psichica che porterà alla nascita di quel mistero della sensibilità moderna che è il giudizio estetico, si comincia, infatti, a guardare all’opera d’arte (almeno fin tanto che non sia stata compiuta) come a un affare di esclusiva competenza dell’artista, la cui fantasia creativa non tollera né limiti né imposizioni, mentre al non-artista non resta che *spectare*, trasformarsi, cioè, in un *partner* sempre meno necessario e sempre più passivo, al quale l’opera d’arte si limita a fornire l’occasione per un esercizio di buon gusto. La nostra moderna educazione estetica ci ha abituati a considerare normale questo atteggiamento e a riprovare ogni intrusione nel lavoro dell’artista come un’indebita violazione della sua libertà; e, certamente, nessun mecenate moderno oserebbe ingerirsi nell’ideazione e nell’esecuzione dell’opera comandata quanto il cardinale Giulio de’ Medici (divenuto poi papa Clemente VII) si ingerì in quelle della Sacrestia Nova di S. Lorenzo; tuttavia noi sappiamo che Michelangelo non solo non se ne mostrò irritato, ma ebbe, anzi, a dichiarare a un suo allievo che Clemente VII aveva un’eccezionale comprensione del processo artistico. Edgar Wind ricorda, a questo proposito, che i grandi mecenati del Rinascimento furono esattamente quel che noi crediamo che un mecenate non dovrebbe mai essere, e cioè “partners scomodi e maldestri”³; eppure, ancora nel 1855, Burckhardt poteva presentare gli affreschi della volta della cappella Sistina non soltanto come l’opera del genio di Michelangelo, ma come un dono di papa Giulio II all’umanità: “questo è il dono” egli scriveva nel *Cicerone*⁴ “lasciatoci da papa Giulio II. Alternando l’incoraggiamento con l’arrendevolezza, la violenza con la bontà, egli ottenne da Michelangelo quel che probabilmente mai nessuno avrebbe potuto ottenere. Il suo ricordo resterà benedetto negli annali

dell'arte".

Se, come lo spettatore moderno, l'uomo di gusto del '600 considera invece una prova di cattivo gusto l'ingerirsi in ciò che l'artista compone "per capriccio e per genio", ciò significa, probabilmente, che l'arte non occupa nella sua vita spirituale lo stesso posto che essa occupava in quella di Clemente VII o di Giulio II.

Di fronte a uno spettatore che, quanto più affina il suo gusto, tanto più diventa per lui simile a uno spettro evanescente, l'artista si muove in un'atmosfera sempre più libera e rarefatta, e comincia la migrazione che, dal tessuto vivo della società, lo spingerà verso l'iperborea terra di nessuno dell'esteticità, nel cui deserto cercherà invano il suo nutrimento e dove finirà con l'assomigliare al Catoblepas della Tentazione di S. Antonio, che divora senza accorgersene le sue stesse estremità.

Mentre, infatti, va sempre più diffondendosi nella società europea l'equilibrata figura dell'uomo di gusto, l'artista entra in una dimensione di squilibrio e di eccentricità, grazie alla quale, attraverso una rapida evoluzione verrà a giustificare *l'idée reçue* che Flaubert registrava nel suo Dizionario accanto alla voce "Artistes": "s'étonner de ce qu'ils sont habillés comme tout le monde". Quanto più il gusto cerca di liberare l'arte da ogni contaminazione e da ogni ingerenza, tanto più impura e notturna diventa la faccia che essa volge verso coloro che devono produrla; e non è certo un caso se, con l'apparizione, nel corso del sec. XVII, del tipo del finto genio, dell'uomo ossesso di arte ma cattivo artista, la figura dell'artista comincia a gettare un'ombra dalla quale non sarà più possibile separarla nei secoli futuri⁵.

Anche l'uomo di gusto, come l'artista, ha la sua ombra, ed è forse questa che converrà ora interrogare se vogliamo veramente cercare di avvicinarci al suo mistero. Il tipo dell'uomo di *mauvais goût* non è una figura del tutto nuova nella società europea; ma nel corso del sec. XVII, proprio quando si va formando il concetto di buon gusto, essa acquista un peso e un rilievo tanto particolari che non dovremo

meravigliarci se ci capiterà di scoprire che il giudizio di Valéry che abbiamo citato più sopra, secondo il quale “le gout est fait de mille dégoûts”, vada inteso in un modo assolutamente inaspettato, e, cioè, nel senso che il *buon gusto è fatto essenzialmente di cattivo gusto*.

L'uomo di *mauvais goût*, com'è implicito nella definizione di La Bruyère, non è semplicemente colui che, mancando totalmente dell'organo per riceverla, è cieco all'arte o la disprezza: ha *mauvais goût*, piuttosto, chi ami “au deçà ou au delà” del punto giusto e non sappia, distinguendo il vero dal falso, cogliere il *point de perfection* dell'opera d'arte. Molière ne ha lasciato un ritratto famoso nel *Bourgeois gentilhomme*: M. Jourdain non disprezza l'arte, né si può dire che sia indifferente al suo fascino; al contrario, il suo più grande desiderio è di essere un uomo di gusto e di saper discernere il bello dal brutto, l'arte dalla non-arte; egli non è soltanto, come diceva Voltaire, “un bourgeois qui veut être homme de qualité”⁶, ma è anche un *homme de mauvais goût* che vuol diventare *homme de goût*. Questo desiderio è già di per sé un fatto abbastanza misterioso, perché non si vede bene come chi non ha gusto possa considerare il buon gusto come un valore; ma quel che è più sorprendente è che, nella sua commedia, Molière sembra considerare M. Jourdain con una certa indulgenza, come se il suo ingenuo cattivo gusto gli apparisse meno estraneo all'arte della sensibilità raffinata, ma cinica e corrotta, dei maestri che dovrebbero educarlo e degli *hommes de qualité* che cercano di raggiarlo. Rousseau, che pure pensava che Molière, nella sua commedia, parteggiasse per gli *hommes de qualité*, si era accorto che, ai suoi occhi, il personaggio positivo non poteva essere che Jourdain, e, nella *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, scriveva: “J'entends dire qu'il (Molière) attaque les vices; mais je voudrais bien que l'on comparât ceux qu'il attaque avec ceux qu'il favorise. Quel est le plus blamable, d'un bourgeois sans esprit et vain qui fait sottement le gentilhomme, ou du gentilhomme fripon qui le dupe?”. Ma il paradosso di M. Jourdain è che egli non è soltanto più onesto dei suoi maestri, ma, in qualche modo, è anche più sensibile e aperto di fronte all'opera d'arte di coloro che dovrebbero insegnargli a giudicarla: quest'uomo rozzo è tormentato dalla bellezza, quest'illetterato che non sa che cosa

sia la prosa ha tanto amore per le lettere che la sola idea che ciò che egli dice sia comunque *prosa* è capace di trasfigurarla. Il suo interessamento, che non è in grado di giudicare il suo oggetto, è più vicino all'arte di quello degli uomini di gusto, che di fronte alle sue *petites lumières*, pensano che il suo denaro raddrizzi i giudizi del suo cervello e che vi sia del discernimento nella sua borsa. Siamo qui in presenza di un fenomeno molto curioso, che proprio in questo momento comincia ad assumere proporzioni macroscopiche: sembra, cioè, che l'arte preferisca piuttosto disporsi nel calco informe e indifferenziato del cattivo gusto che specchiarsi nel prezioso cristallo del buon gusto. Tutto avviene, insomma, come se il buon gusto, permettendo a chi ne è dotato di percepire il *point de perfection* dell'opera d'arte, finisse, in realtà, col renderlo indifferente ad essa; o come se l'arte, entrando nel perfetto meccanismo ricettivo del buon gusto, perdesse quella vitalità che un meccanismo meno perfetto ma più interessato, riesce invece a conservarle.

Ma c'è di più: per un attimo che l'uomo di gusto rifletta su se stesso, deve accorgersi che non soltanto egli è divenuto indifferente all'arte, ma che, quanto più il suo gusto si purifica, tanto più il suo animo è spontaneamente attratto verso tutto ciò che il buon gusto non può che riprovare, come se il buon gusto portasse in sé la tendenza a pervertirsi nel suo opposto. La prima constatazione di quello che doveva diventare uno dei tratti più evidentemente contraddittori (ma non per questo meno inosservati) della nostra cultura, si trova in due sorprendenti lettere di Madame de Sevigné del 5 e 12 luglio 1671; parlando dei romanzi ad intrigo che cominciavano proprio in quel momento a diffondersi in un pubblico ristretto, questa perfetta *femme de goût* si domanda come possa spiegarsi l'attrazione che prova per delle opere tanto scadenti: "Je songe quelque fois" essa scrive "d'où vient la folie que j'ai pour ces sottises-là: j'ai peine à le comprendre. Vous vous souvenez peut-être assez de moi pour savoir à quel point je suis blessée des méchants styles; j'ai quelque lumière pour les bons, et personne n'est plus touchée que moi des charmes de l'éloquence. Le style de La Calprenède est maudit en mille endroits; de grands périodes de roman, de méchants mots; je sens tout cela... Je trouve que celui (le style) de La Calprenède

est détestable, et cependant je ne laisse pas de m'y prendre comme à de la glu: la beauté des sentiments, la violence des passions, la grandeur des événements et le succès miraculeux de leurs redoutables épées, tout cela m'entraîne comme une petite fille; j'entre dans leur dessein; et si je n'avais pas M. de La Rochefoucauld et M. d'Hacqueville pour me consoler, je me pendrais de trouver encore en moi cette faiblesse”.

Questo inspiegabile *penchant* del buon gusto verso il suo opposto è divenuto tanto familiare all'uomo moderno, che egli non ne è più nemmeno sorpreso, e non si domanda più (cosa che pure sarebbe naturale) come sia possibile che il suo gusto si divida fra oggetti così incompatibili come le *Elegie di Duino* e i romanzi di Jan Fleming, le tele di Cézanne e i *bibelots* floreali. Quando Brunetière, due secoli dopo Madame de Sevigné, torna ad osservare questo riprovevole impulso del buon gusto, esso è nel frattempo divenuto tanto forte, che il critico, pur mantenendo la distinzione fra buona e cattiva letteratura, deve quasi far violenza a se stesso per non occuparsi esclusivamente di quest'ultima: “Quelle cruelle destinée est celle du critique! Tous les autres hommes suivent les impulsions de leur goûts. Lui seul passe son temps à combattre le sien! S'il s'abandonne à son plaisir, une voix lui crie: malheureux, que fais-tu? Quoi! Tu pleures aux *Deux Gosses* et tu ris au *Plus heureux des trois*! Labiche t'amuse et Dennery t'émeut! Tu frédonnes du Béranger! Tu lis peut-être de l'Alexandre Dumas en cachette et du Soulié! Où sont tes principes, ta mission, ton sacerdoce?”⁷

Avviene, insomma per l'uomo di gusto, un fenomeno simile a quello che Proust descriveva per l'uomo intelligente, al quale “d'être devenu plus intelligent crée des droits à l'être moins”; e, come sembra che l'intelligenza, superato un certo limite, abbia bisogno della stupidità, così si direbbe che il buon gusto, a partire da un certo grado di affinamento, non possa più fare a meno del cattivo gusto. L'esistenza di un'arte e di una letteratura d'intrattenimento viene oggi così esclusivamente riferita alla società di massa e siamo tanto abituati a rappresentarcela attraverso la condizione psicologica degli intellettuali che, nella seconda metà del sec. XIX, furono testimoni della sua prima esplosione, che dimentichiamo che, al suo nascere, quando Madame de Sevigné ne descriveva il fascino paradossale nei romanzi di La Calprenède, essa era un

fenomeno aristocratico e non popolare; e i critici della cultura di massa svolgerebbero certamente un lavoro più utile se cominciassero a chiedersi, prima di tutto, come sia potuto avvenire che proprio un *'élite* raffinata abbia sentito il bisogno di creare per la propria sensibilità degli oggetti volgari. Del resto, per poco che ci guardiamo intorno, ci accorgiamo che la letteratura d'intrattenimento sta tornando oggi a essere quel che era all'origine, e, cioè, un fenomeno che coinvolge gli strati alti della cultura prima ancora dei medi e dei bassi; e non torna certo a nostro onore che, fra tanti intellettuali che si occupano quasi esclusivamente del *Kitsch* e di *feuilletons*, non vi sia una Madame de Sevigné disposta a impiccarsi per questa sua debolezza.

Quanto agli artisti, essi non tardarono molto a imparare la lezione dei romanzi di La Calprenède, e cominciarono a introdurre, prima insensibilmente, ma poi in maniera sempre più dichiarata, il cattivo gusto nell'opera d'arte, facendo della *beauté des sentiments*, della *violence des passions* e del *succès miraculeux de leurs redoutables épées*, come di tutto quanto poteva suscitare e tener desto l'interesse del lettore, una delle risorse essenziali della finzione letteraria. Il secolo che vide Hutcheson e gli altri teorici del gusto elaborare l'ideale dell'uniforme e dell'armonico come fondamento della bellezza, vide anche Marino teorizzare la sua poetica della meraviglia e assistette agli eccessi e alle stravaganze del barocco. A teatro, i sostenitori della tragedia borghese e della commedia *larmoyante* finirono col trionfare dei loro avversari classicisti, e quando Molière, in *Monsieur de Pourceaugnac*, volle rappresentare due medici che cercano di fare un clistere al riluttante protagonista, non si limitò a portare in scena una cannula sola, ma tutta la sala venne invasa da cannule. I *genres tranchés*, i soli ammessi dai puristi del gusto, furono a poco a poco sostituiti dai meno nobili generi misti, il cui prototipo era proprio il romanzo, che, nato per soddisfare le esigenze del cattivo gusto, finì con l'occupare il posto centrale nella produzione letteraria. Alla fine del '700, apparve anzi un genere, la *gothic romance*, che si fondava su un puro e semplice rovesciamento dei criteri del *bon goût*, e i romantici, nella loro lotta per un'arte interessata, si servirono senza scrupoli di questo procedimento per riguadagnare all'arte, attraverso il

ribrezzo e il terrore, quella zona dell'animo che il buon gusto aveva creduto di dover escludere per sempre dalla partecipazione estetica. Questa ribellione del cattivo gusto portò a una vera e propria contrapposizione fra *poésie* e *goût* (o *esprit*), tanto che uno scrittore come Flaubert, che pure ebbe per tutta la vita l'ossessione dell'enfasi e dell'ampollosità, poteva scrivere in una lettera a Louise Colet: "Per avere quel che si suole chiamare cattivo gusto, bisogna avere della poesia nel cervello; l' *esprit*, invece, è incompatibile con la vera poesia". Sembra, cioè, che genio e buon gusto non possano convivere nello stesso cervello, e che l'artista, per essere tale, debba innanzitutto differenziarsi dall'uomo di gusto. Nel frattempo, la dichiarazione programmatica di cattivo gusto di Rimbaud in *Une saison en enfer* ("J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeuls, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs") è divenuta talmente famosa che stentiamo ad accorgerci che, in questo elenco, si può ritrovare tutto l'*outillage* familiare della coscienza estetica contemporanea; sul piano del gusto, quel che era eccentrico al tempo di Rimbaud, è divenuto qualcosa come il *gusto medio* dell'intellettuale, ed è penetrato così profondamente nel patrimonio del *bon ton* da costituirne ormai un vero e proprio segno distintivo. Il gusto contemporaneo ha ricostruito il castello di Hesdin: ma nella storia non esistono biglietti di ritorno, e, prima di entrare nelle sale e ammirare quel che ci viene offerto, faremmo forse bene a interrogarci sul senso di questa impareggiabile beffa giocataci dal nostro buon gusto.

Il buon gusto non ha soltanto la tendenza a pervertirsi nel suo opposto; esso è, in qualche modo, il principio stesso di ogni perversione e la sua apparizione nella coscienza sembra coincidere con l'inizio di un processo di rovesciamento di tutti i valori e di tutti i contenuti. Nel *Bourgeois gentilhomme*, l'opposizione di *mauvais goût* e *bon goût* era anche quella fra onestà e immoralità, fra passione e indifferenza; verso la fine

del sec. XVIII, gli uomini cominciano a guardare al gusto estetico come a una specie di antidoto del frutto dell'albero della scienza, dopo aver sperimentato il quale la distinzione fra il bene e il male ridiventa impossibile. E poiché le porte del giardino dell'Eden sono chiuse per sempre, il viaggio dell'esteta al di là del bene e del male si conclude fatalmente sotto il segno di una tentazione diabolica. Si fa strada, cioè, l'idea che esista una segreta parentela fra l'esperienza dell'arte e il male, e che, per intendere l'opera d'arte, la spregiudicatezza e il *Witz* siano strumenti molto più preziosi di una buona coscienza. "Chi non disprezza" dice un personaggio della *Lucinde* di Schlegel "non può nemmeno apprezzare. Una certa *malvagità estetica* (ästetische Bösheit) è una parte essenziale di una formazione armoniosa⁸." Sulle soglie della Rivoluzione francese, questa singolare perversione dell'uomo di gusto fu spinta all'estremo da Diderot in una breve satira che, tradotta in tedesco da Goethe quand'era ancora manoscritta, esercitò una grande influenza sul giovane Hegel. Il nipote di Rameau è, insieme, un uomo di gusto straordinario e un ignobile furfante; in lui si è cancellata ogni differenza fra bene e male, nobiltà e bassezza, virtù e vizio: soltanto il gusto, in mezzo all'assoluta perversione di ogni cosa nel suo opposto, ha mantenuto la sua integrità e la sua lucidità. A Diderot che gli chiede: "comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l'art musical, vous soyez aussi aveugle sur les belles choses en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu" egli risponde che "c'est apparemment qu'il y a pour les unes un sens que je n'ai pas, une fibre qui ne m'a point été donnée, une fibre lâche qu'on a beau pincer et qui ne vibre pas". Nel nipote di Rameau, cioè, il gusto ha agito come una specie di cancro morale, divorando ogni altro contenuto e ogni altra determinazione spirituale, e si esercita, alla fine, nel puro vuoto. Il gusto è la sua sola certezza di sé e la sua sola autocoscienza: ma questa certezza è il puro nulla, e la sua personalità è l'assoluta impersonalità. La semplice esistenza di un uomo come lui è un paradosso e uno scandalo: incapace di produrre un'opera d'arte, è tuttavia proprio da questa che dipende la sua esistenza; condannato a dipendere da ciò che è altro da lui, in questo *altro* non ritrova però alcuna essenzialità, perché ogni contenuto e ogni determinazione

morale sono aboliti. Quando Diderot gli chiede come mai, con la sua facoltà di sentire, di ritenere e di riprodurre, egli non sia riuscito a fare nulla di buono, Rameau invoca, per giustificarsi, la fatalità che gli ha concesso la capacità di giudicare ma non quella di creare, e ricorda la leggenda della statua di Memnone: “Autour de la statue de Memnon il y en avait une infinité d’autres, également frappées des rayons du soleil; mais la sienne était la seule qui resonnât... le reste, autant de paires d’oreilles fichées au bout d’un bâton”. Il problema che in Rameau trova la sua piena e tragica consapevolezza di sé è quello della scissione fra genio e gusto, fra l’artista e lo spettatore, che, a partire da questo momento, dominerà in modo sempre meno velato lo svolgimento dell’arte occidentale. In Rameau, lo spettatore capisce di essere un enigma inquietante: la sua giustificazione, in una forma estrema, ricorda l’esperienza di ogni uomo sensibile che, di fronte a un’opera d’arte che ammira, prova quasi il sentimento di una defraudazione e non riesce a reprimere il desiderio di esserne lui l’autore. Egli è davanti a qualcosa in cui gli sembra di ritrovare la sua verità più intima, e, tuttavia, non può identificarsi con essa, perché l’opera d’arte è appunto, come diceva Kant, “ciò che, quando anche sia conosciuto perfettamente, non si ha ancora la capacità di produrre”. La sua è la lacerazione più radicale: il suo principio è ciò che gli è più estraneo, la sua essenza è in ciò che, per definizione, non gli appartiene.

Il gusto, per essere integralmente, deve scindersi dal principio della creazione; ma senza il genio, il gusto diventa un puro rovescio, cioè il *principio stesso della perversione*.

Hegel fu tanto colpito dalla lettura del *Neveu de Rameau*, che si può dire che tutta la sezione della *Fenomenologia dello Spirito* che porta il titolo: *Lo spirito divenuto estraneo a se stesso: la Cultura*, non sia, in realtà, nient’altro che un commento e una interpretazione di questa figura. In Rameau, Hegel vedeva il culmine - e, insieme, l’inizio del disfacimento - della cultura europea sulle soglie del Terrore e della Rivoluzione, quando lo Spirito, alienatosi nella cultura, non ritrova se stesso che nella coscienza della lacerazione e nella perversione assoluta di tutti i concetti e di tutte le realtà. Hegel chiamava questo momento

“la pura cultura” e lo caratterizzava in questi termini:

Poiché l'io puro vede se stesso scisso fuori di sé, in questa lacerazione tutto ciò che ha continuità e universalità, si chiama legge, bene o diritto, immediatamente si disintegra e precipita come in un abisso; tutto ciò che è sul modo dell'uguaglianza si dissolve, perché siamo in presenza della *più pura disuguaglianza*: l'assoluta inessenzialità dell'assolutamente essenziale, l'essere-fuori-di-sé dell'essere-per-sé. L'io puro è assolutamente smembrato... Quando il comportamento di questa coscienza si trova congiunto a questa lacerazione assoluta, nel suo spirito sparisce ogni differenza e ogni determinazione della coscienza nobile di fronte alla coscienza vile; e i due tipi di coscienza diventano la stessa coscienza.

... Questa coscienza di sé, che rinnega la propria negazione, è immediatamente l'uguaglianza con se stessa in seno all'assoluta lacerazione; la pura mediazione con se stessa della pura coscienza di sé. Questa coscienza è l'identità del giudizio in cui una stessa personalità è tanto soggetto che predicato; ma questo giudizio identico è, nello stesso tempo, un giudizio infinito, perché questa personalità è assolutamente scissa, e soggetto e predicato sono soltanto due entità indifferenti che non hanno nulla a che fare l'una con l'altra; esse non hanno un'unità necessaria, ma ciascuna è la potenza di una personalità propria. *L'essere-per-sé* ha per oggetto il suo *essere-per-sé*, ma come assolutamente Altro, e, nello stesso tempo, immediatamente anche come *se stesso* - Sé come Altro; e ciò non avviene in modo che questo Altro abbia un contenuto differente, ma il suo contenuto è lo stesso Io nella forma di un'opposizione assoluta e di un'esistenza propria completamente indifferente. Qui dunque è presente lo spirito di questo mondo reale della cultura, spirito che è cosciente di sé nella sua verità ed è cosciente del suo proprio concetto.

Esso è questa assoluta e universale perversione (*Verkehrung*) dell'effettività e del pensiero: la *pura Cultura*. Ciò di cui si fa esperienza in questo mondo, è che né le essenze effettive del potere e della ricchezza, né i loro concetti determinati - Bene e Male o la coscienza del bene e la coscienza del male, coscienza nobile e coscienza vile - hanno verità; ma tutti questi momenti si pervertono piuttosto l'uno

nell'altro, e ciascuno è il contrario di se stesso... Il pensiero di quest'essenze, del bene e del male, si perverte anch'esso nel corso di questo movimento; ciò che è determinato come bene è male, e ciò che è determinato come male, è bene. Quando si giudica la coscienza di ciascuno di questi momenti come coscienza nobile e coscienza vile, nella loro verità questi momenti sono anch'essi piuttosto l'inverso di ciò che dovrebbero essere. La coscienza nobile è vile e abietta, proprio come l'abiezione si muta nella più colta nobiltà della coscienza di sé. Considerando le cose dal punto di vista formale, ogni cosa è ugualmente, *vista dall'esterno*, il contrario di ciò che essa è *per sé*, e, inversamente, essa non è veramente ciò che è per sé, ma è qualcos'altro che ciò che vuole essere; l'essere-per-sé è piuttosto la perdita di se stessi, e l'estraneazione di sé è piuttosto la conservazione di sé. Ecco dunque quel che appare: ciascuno è divenuto estraneo a se stesso nella misura in cui si insinua nel suo contrario e lo perverte allo stesso modo⁹.

Di fronte a Rameau, che ha preso coscienza della propria lacerazione, la coscienza onesta (il filosofo, nel dialogo di Diderot) non può dire nulla che la coscienza vile non sappia e non dica già da se stessa, perché quest'ultima è, appunto, l'assoluta perversione di ogni cosa nel suo opposto, e il suo linguaggio è il giudizio che, mentre dissolve ogni identità, gioca anche con se stesso questo gioco di autodissolvimento. Il solo modo che essa abbia per possedersi è infatti quello di assumere integralmente la propria contraddizione e, negando se stessa, ritrovarsi soltanto in seno all'estrema lacerazione. Ma, proprio in quanto conosce il sostanziale unicamente sotto l'aspetto della dualità e dell'estraneazione, Rameau è, sì, perfettamente capace di *giudicare* il sostanziale (e il suo linguaggio è, infatti, scintillante di spirito), ma ha perduto la capacità di *afferrarlo*: la sua consistenza è l'inconsistenza radicale, la sua pienezza è la privazione assoluta.

Caratterizzando la pura Cultura come perversione, Hegel era cosciente di descrivere uno stato prerivoluzionario, e aveva, anzi, di mira la società francese nel momento in cui i valori dell' *Ancien Régime* cominciano a vacillare sotto l'impulso negatore dell'*Aufklärung*: nella *Fenomenologia dello Spirito*, la sezione dedicata alla Libertà assoluta e al Terrore

segue infatti a breve distanza l'analisi della pura Cultura. La dialettica di coscienza onesta e di coscienza vile - le quali, nella loro essenza, sono ognuna il contrario di se stessa, in modo che la prima è perennemente destinata a soccombere alla franchezza della seconda - è, sotto questo punto di vista, altrettanto significativa di quella fra schiavo e padrone; ma quel che qui ci interessa è che Hegel, dovendo personificare l'assoluta potenza della perversione, abbia scelto una figura come Rameau, quasi che l'estrema decantazione del tipo dell'uomo di gusto, per il quale l'arte è la sola certezza di sé, e, insieme, la lacerazione più cocente, si accompagni necessariamente al dissolversi dei valori sociali e della fede religiosa. E non è certo una semplice coincidenza, se, quando questa dialettica torna a proporsi nella letteratura europea, una prima volta nei *Demoni* di Dostoevskij, con la coppia del vecchio intellettuale liberale Stepan Stepanovic e di suo figlio Pjotr Stepanovic, e una seconda con la coppia Settembrini-Naphta nella *Montagna incantata* di Thomas Mann, in entrambi i casi l'esperienza che viene descritta è quella dello sfacelo di un microcosmo sociale di fronte all'azione di quel "più inquietante di tutti gli ospiti" che è il Nihilismo europeo, impersonato da due mediocri, ma irresistibili discendenti di Rameau.

L'esame del gusto estetico ci conduce così a chiederci se non esista forse un nesso di qualche genere fra il destino dell'arte e il sorgere di quel nihilismo che, secondo le parole di Heidegger, non è in alcun modo un movimento storico accanto ad altri, ma "pensato nella sua essenza, è il movimento fondamentale della Storia dell'occidente"¹⁰.

Note

1. *Les Caractères, ou les mœurs du siècle*, cap. I. *Des ouvrages de l'esprit*.

2. *Tel quel*, I, 14.

3. *Art and Anarchy* (1963), p. 91. Ancora nel sec. XV, la figura del committente era così strettamente legata all'opera d'arte che a ben pochi artisti poteva venire in mente di dipingere senza una commissione, semplicemente per la propria necessità interiore. Particolarmente tragico è il caso dello scultore borgognone Claes van der Werve, che, per i continui rinvii che Giovanni senza Paura faceva subire al progetto per cui l'aveva ingaggiato, consumò in un'attesa improduttiva una carriera d'artista brillantemente iniziata (cfr. Huizinga, *op. cit.*, p. 358).

4. III, Pittura del '500, Michelangelo.

5. È stato scherzosamente osservato che senza la nozione di "grande artista" (cioè, senza le distinzioni di qualità fra artisti operate dal buon gusto), ci sarebbero stati anche meno cattivi artisti: "*La notion de grand poète a engendré plus de petits poètes qu'il en était raisonnablement à attendre des combinaisons du sort*" (Valéry, *Tel quel*, I, 35). Già alla fine del '500 i teorici dell'arte disputavano su chi fosse artista più grande fra Raffaello, Michelangelo e Tiziano; Lomazzo, nel suo *Tempio della pittura* (1590), risolveva ecletticamente il problema descrivendo la pittura ideale come dipinta da Tiziano su disegno di Michelangelo, secondo proporzioni poste da Raffaello.

6. *Sommaires des pièces de Molière* (1765).

7. *Revue d'hist. litt. de France*, XL, 197, citato in B. Croce, *La poesia* (1953), p. 308.

8. *Lucinde*, 6, *Idylle über den Müsiggang*.

9. *Phänomenologie des Geistes*, hg. von J. Hoffmeister, pp. 368-71.

10. W. Nietzsches Wort "Gott ist tot", in *Holzwege* (1950), p. 201.

Capitolo quarto.

La camera delle meraviglie

Nel 1660 Davide Teniers pubblicò ad Anversa, col titolo: *Theatrum pittoricum*, il primo catalogo illustrato di un museo d'arte. Il libro riproduce, attraverso una serie di incisioni i quadri posseduti dall'arciduca Leopoldo Guglielmo nel suo *cabinet* della corte di Bruxelles. L'autore, rivolgendosi in una premessa "aux admirateurs de l'art", avverte che "les tableaux originels dont vous voyez ici les desseins, ne sont point tous d'une mesme forme, ni de pareille grandeur, pour cela il nous a été nécessaire de les éгалer, pour les reduire à la mesure de feuillets de ce volume, à fin de vous les présenter sous une plus convenable façon. Si quelqu'un désire de connaître la proportion des originaux, il pourra la compasser en conformité des pieds ou palmes, qui sont marqués aux marges"¹. A questa avvertenza, segue una descrizione del *cabinet* stesso che potrebbe essere un prototipo della guida che si trova all'ingresso di ogni museo moderno, se non fosse per la scarsa attenzione che Teniers riserva ai singoli quadri rispetto al *cabinet* nel suo insieme. "En entrant" egli scrive "on rencontre deux longues Galleries, où du long de la muraille qui est sans fenestres, les Tableaux sont pendus en bel ordre: à l'opposite, du côté des fenestres, on admire plusieurs grandes Statues, la plus part Antiquités, assises sur des hautes Bases, avec leurs ornemens; par derrière, sous & entre les fenestres, sont posées autres peintures, plusieurs desquelles vous sont inconnues." Teniers ci informa che, tra queste, si trovano sei tele di Breugel il vecchio, che rappresentano i dodici mesi dell'anno "avec un artifice admirable de pinceau, vivacité des couleurs, & ordonnances industrieuses de postures", e un gran numero di nature morte; di là, si passa in altre sale e *cabinets* "où les pièces plus rares & de haute estime font monstre des plus

subtils chefs-d'œuvre du pinceau, avec un merveilleux ravissement des Esprits bien entendus; en sorte que les personnes desiruses de contempler à souhait tant de gentilleses, auraient besoin d'un loisir de plusieurs semaines, voire mesmes de beaucoup de mois, pour les examiner selon qu'elles méritent”.

Le collezioni d'arte non avevano, però, avuto sempre un aspetto per noi così familiare. Verso la fine del Medioevo, nei paesi dell'Europa continentale, principi ed eruditi raccoglievano gli oggetti più disparati in una *Wunderkammer* che conteneva promiscuamente pietre di forma insolita e monete, animali imbalsamati e libri manoscritti, uova di struzzo e corna di unicorno. Quando si cominciarono a collezionare oggetti d'arte, in queste camere delle meraviglie statue e pitture si affiancarono alle curiosità e agli esemplari di storia naturale; ma, almeno nei paesi germanici, le collezioni d'arte dei principi conservarono fino a tardi l'impronta della loro discendenza dalla *Wunderkammer* medioevale. Sappiamo che Augusto I, elettore di Sassonia, il quale si vantava di possedere “una serie di ritratti di imperatori romani da Cesare a Domiziano fatti da Tiziano dal vero”, rifiutò un'offerta di 100.000 fiorini d'oro dal Consiglio dei Dieci veneziano per un unicorno di sua proprietà, e che conservava come cosa preziosa una fenice imbalsamata donatagli dal vescovo di Bamberg. Ancora nel 1567, il *cabinet* di Alberto V di Baviera, oltre a 780 quadri, conteneva duemila oggetti di varie specie, fra cui “un uovo che un abate aveva trovato dentro a un altro uovo, manna caduta dal cielo durante una carestia, una idra e un basilisco”.

Possediamo un'incisione, che riproduce la *Wunderkammer* del medico e collezionista tedesco Hans Worms, attraverso la quale possiamo farci un'idea abbastanza precisa dell'aspetto di una vera e propria camera delle meraviglie. Dal soffitto, a notevole altezza dal suolo, pendono alligatori, orsi grigi impagliati, pesci di forma strana, uccelli imbalsamati e canoe di popolazioni primitive. La parte superiore della parete di fondo è occupata da lance, frecce e altre armi di varia forma e provenienza. Fra le finestre di una delle pareti laterali, si trovano corna di cervo e di alce, zoccoli e teschi di animali; dalla parete di fronte, a pochissima distanza l'uno dall'altra,

pendono gusci di testuggini, pelli di serpente, zanne di pesce sega e pelli di leopardo. A partire da una certa altezza fino al pavimento, le pareti sono coperte da una serie di scaffali gremiti di conchiglie, ossa di polipo, sali minerali, metalli, radici e statuette mitologiche. Il caos che sembra regnare nella *Wunderkammer* è però soltanto apparente: per la mentalità del sapiente medioevale, essa era una sorta di microcosmo che riproduceva, nella sua armoniosa farragine, il macrocosmo animale, vegetale e minerale. Per questo i singoli oggetti sembrano trovare il loro senso soltanto gli uni accanto agli altri, fra le pareti di una stanza nella quale il sapiente poteva misurare ad ogni istante i confini dell'universo.

Se ora solleviamo gli occhi dall'incisione e li posiamo su una tela che riproduce una galleria seicentesca, per esempio del quadro di Willem van Haecht che mostra l'arciduca Alberto in visita alla collezione di Cornelius van der Geist ad Anversa, in compagnia di Rubens, Gerard Seghers e Jordaens, non possiamo fare a meno di notare una certa analogia. Le pareti sono letteralmente rivestite, dal soffitto al pavimento, di quadri dalle dimensioni e i soggetti più diversi, quasi incollati gli uni agli altri in modo da formare un magma pittorico che ricorda la *muraille de peinture* di Frenhofer e in cui ben difficilmente poteva emergere la singola opera. Accanto a una porta; in uguale confusione, si leva un gruppo di statue, fra le quali distinguiamo a malapena un Apollo, una Venere, un Bacco e una Diana. Sul pavimento, da ogni parte, stanno ammucchiati altri quadri, e, in mezzo ad essi, spicca il folto drappello di artisti e gentiluomini raccolti intorno a una tavola bassa ricoperta di piccole sculture. Sull'architrave di una porta, sotto uno stemma sovrastato da un teschio, è ben leggibile la scritta: *Vive l'Esprit*.

Più che davanti a dei quadri, abbiamo l'impressione di trovarci, com'è stato osservato, di fronte a un unico immenso arazzo in cui fluttuino colori e forme imprecisate; e sorge spontanea la domanda se non avvenga, per caso, per questi quadri, quel che avveniva per le conchiglie e i denti di balena del sapiente medioevale, i quali trovavano la loro verità e il loro autentico senso soltanto nell'essere inclusi nell'armonico microcosmo della *Wunderkammer*. Sembra, cioè, che le singole tele non abbiano realtà al di fuori dell'immobile *Theatrum*

pittoricum a cui sono consegnate, o, almeno, che solo in questo spazio ideale esse acquistino tutto il loro enigmatico senso. Ma, mentre il microcosmo della *Wunderkammer* trovava la sua ragione profonda nella vivente ed immediata unità col grande mondo della creazione divina, invano si cercherebbe per la galleria un analogo fondamento: chiusa fra gli smaglianti colori delle sue pareti, essa riposa in se stessa come un mondo perfettamente autosufficiente, dove le tele assomigliano alla principessa addormentata della favola, prigioniera di un incantesimo la cui formula abracadabrante sta iscritta sull'architrave della porta: *Vive l'Esprit*.

Nello stesso anno in cui Teniers pubblicava ad Anversa il suo *Theatrum Pittoricum*, Marco Boschini dava alle stampe in Venezia la sua *Carta del navegar pittoresco*. Questo libro interessa lo storico dell'arte per i ragguagli e le notizie di ogni genere che ci fornisce sulla pittura veneziana del '600 e per gli embrionali giudizi estetici che vi si trovano abbozzati sui singoli pittori; ma esso qui ci interessa soprattutto perché, dopo aver condotto la *Nave Venetiana* attraverso "l'alto mar de la Pitura", Boschini conclude il suo avventuroso itinerario con la minuziosa descrizione di una galleria immaginaria. Boschini si sofferma lungamente sulla forma che, secondo il gusto del tempo, debbono avere le pareti e gli angoli dei soffitti:

L'opera su i soffiti, che xé piani
e' i fenze in archi, e in volti li trasforma.
Cusì de piani ai concavi el dà forma
e tesse a i ochi industriosi ingani.

El fa che i cantonali in forma acuta
salta fuori con angoli spicanti,
e in pe' de andare in drento, i vien avanti.
Questo è loquace, e no' pitura muta².

E nemmeno trascura di specificare, per ogni stanza, il colore e il genere della tappezzeria destinata a rivestire le pareti di questa scenografia puramente mentale.

Se già altre volte erano state messe per iscritto regole architettoniche per la costruzione delle gallerie, è però una delle prime volte che questi precetti, invece di trovar posto in

un trattato di architettura, vengono dati come conclusione ideale di quello che potremmo definire un vasto trattato critico-descrittivo sulla pittura. Sembra che, per Boschini, la sua galleria immaginaria sia, in qualche modo, lo spazio più concreto della pittura, una specie di ideale tessuto connettivo che riesce ad assicurare un fondamento unitario alle disparate creazioni del genio degli artisti, come se, una volta abbandonate al tempestoso mare della pittura, esse toccassero la terraferma soltanto sulla scena perfettamente allestita di questo teatro virtuale. Boschini ne è tanto convinto, che arriva a paragonare i quadri che dormono nelle sale della galleria ai balsami che, per acquistare tutto il loro potere, devono decantarsi nelle loro vitree custodie:

Balsamo è la Pitura prezioso,
per l'intelletto vera medesima,
che più che 'l sta in te 'l vaso, el se rafina,
e in cao cent'anni lé miracoloso.

Anche se noi non ci serviamo di immagini così ingenue, è probabile che la nostra prospettiva estetica sull'arte, che ci fa costruire i musei e ci fa apparire normale che il quadro passi immediatamente dalle mani dell'artista alla sala del museo d'arte contemporanea, si fondi su presupposti non troppo dissimili. Quel che è comunque certo, è che l'opera d'arte non è più, a questo punto, la misura essenziale dell'abitazione dell'uomo sulla terra, che, proprio in quanto edifica e rende possibile l'atto di abitare, non ha né una sfera autonoma né una identità particolare, e compendia e riflette in sé tutto il mondo dell'uomo; al contrario, l'arte ha ora costruito per sé il proprio mondo, e, consegnata all'atemporale dimensione estetica del *Museum*, *Theatrum*, comincia la sua seconda e interminabile vita, che, mentre porterà il suo valore metafisico e venale ad accrescersi incessantemente, finirà col dissolvere lo spazio concreto dell'opera fino a farlo assomigliare allo specchio convesso che Boschini raccomandava di porre su una parete della sua galleria immaginaria,

dove l'ogeto, in pe' de farse appresso
e se fa un passo in drio, per so' avanzazo

Si crede, cioè, di aver finalmente assicurato all'opera d'arte la sua più autentica realtà, ma, quando cerchiamo di afferrarla, questa indietreggia e ci lascia a mani vuote.

Ma l'opera d'arte non era sempre stata considerata un oggetto da collezione. Vi sono state epoche in cui l'idea stessa di arte come noi la concepiamo sarebbe apparsa mostruosa. Un amore per l'arte in se stessa non lo si incontra quasi mai per tutto il Medioevo, e, quando ne appaiono i primi sintomi, confusi col gusto del fasto e del prezioso, la mentalità comune li considerò come aberrazioni.

In queste epoche, la soggettività dell'artista si identificava così immediatamente con la sua materia, la quale costituiva, non soltanto per lui, ma anche per i suoi simili, la verità più intima della coscienza, che sarebbe apparso inconcepibile parlare dell'arte come un valore in sé, e, di fronte all'opera d'arte ultimata, non si poteva in alcun modo parlare di una partecipazione estetica. Nelle quattro grandi partizioni dello *Spéculum Maius* nelle quali Vincenzo di Beauvais racchiuse l'universo (Specchio della Natura, della Scienza, della Morale, della Storia), non c'è posto per l'arte perché essa non rappresentava in alcun modo, per la mentalità medioevale, un regno fra gli altri dell'universo. Guardando il timpano della cattedrale di Vézelay, con le sue sculture raffiguranti tutti i popoli della terra nell'unica luce della divina pentecoste, o la colonna dell'abbazia di Souvigny, con le sue quattro facce che riproducevano i confini meravigliosi della terra attraverso le immagini dei favolosi abitanti di quelle regioni: il Satiro dalle zampe di capra, lo Sciapode che si muove su un solo piede, l'Ippopode dagli zoccoli equini, l'Etiope, la Manticora e l'Unicorno, l'uomo del Medioevo non aveva l'impressione estetica di stare osservando un'opera d'arte, ma prendeva invece la misura per lui più concreta delle frontiere del suo mondo. Il meraviglioso non era ancora un'autonoma tonalità sentimentale e l'effetto proprio dell'opera d'arte, ma un'indistinta presenza della grazia che accordava, nell'opera, l'attività dell'uomo al mondo divino della creazione, e

manteneva così ancora viva un'eco di quel che l'arte era stata nel suo esordio greco: il potere miracoloso e inquietante di far apparire, di *produrre* l'essere e il mondo nell'opera. Huizinga riferisce il caso di Dionigi il Certosino, il quale racconta come, entrando un giorno nella chiesa di S. Giovanni a Bosco Ducale mentre suonava Porgano, fosse a un tratto rapito dalla melodia in un'estasi prolungata. "L'emozione artistica si trasformò immediatamente in esperienza religiosa. Non gli sarà nemmeno passata per la mente l'idea che nella bellezza della musica e dell'arte figurativa egli potesse ammirare qualcosa di diverso dal divino³".

Eppure, a un certo punto, vediamo il coccodrillo imbalsamato sospeso all'entrata di S. Bertrando di Comminges e la zampa di liocorno che si conservava nella sacrestia della Sainte Chapelle di Parigi, uscire dallo spazio sacro della cattedrale per entrare nel *cabinet* del collezionista, e la sensibilità dello spettatore di fronte all'opera d'arte soffermarsi tanto a lungo sul momento della meraviglia da isolarla come una sfera autonoma da ogni contenuto religioso o morale.

Nel capitolo delle sue lezioni di estetica dedicato alla dissoluzione dell'arte romantica, Hegel sentì tutta l'importanza della vivente identità dell'artista con la sua materia e capì che il destino dell'arte occidentale poteva essere spiegato solo a partire da una scissione di cui soltanto oggi siamo in grado di misurare tutte le conseguenze.

Finché l'artista - egli scriveva - è intimamente legato in identità immediata e fede salda con la determinatezza di una concezione generale e religione, egli prende veramente *sul serio* tale contenuto e la sua rappresentazione; cioè questo contenuto risulta per lui l'infinito e il vero della sua coscienza; egli vive con esso in originaria unità secondo la sua più intima soggettività, mentre la forma in cui egli lo mette in mostra è per lui, come artista, il modo estremo, necessario e supremo di portare a sé ad intuizione l'assoluto e l'anima degli oggetti in generale. Egli è legato al determinato modo di esposizione della sostanza, in lui stesso immanente, della sua materia.

Infatti l'artista porta immediatamente in sé la materia e quindi la forma per essa appropriata, come l'essenza vera e propria della sua esistenza, che egli non s'immagina, ma è lui stesso, per cui egli ha solo il compito di fare a sé oggettivo questo vero essenziale, di rappresentarlo e trarlo fuori di sé in modo vivo⁴.

Ma viene fatalmente il momento in cui questa unità immediata della soggettività dell'artista con la sua materia si spezza. L'artista fa allora l'esperienza di una lacerazione radicale, per cui da una parte si colloca il mondo inerte dei contenuti nella loro indifferente oggettività prosaica, e dall'altra la libera soggettività del principio artistico, che plana al di sopra di questi come su un immenso deposito di materiali che può evocare o respingere secondo il suo arbitrio. L'arte è, ora, l'assoluta libertà che cerca in se stessa il proprio fine e il proprio fondamento, e non ha bisogno - in senso sostanziale - di alcun contenuto, perché può soltanto misurarsi alla vertigine del proprio abisso. Nessun altro contenuto - al di fuori dell'arte stessa - è più ora per l'artista *immediatamente* il sostanziale della sua coscienza, né gli ispira la necessità di rappresentarlo.

Di contro all'epoca - prosegue Hegel - in cui l'artista, per nazionalità ed epoca, e nella sua sostanza, è collocato all'interno di una determinata concezione generale del mondo con il suo contenuto e le sue forme di rappresentazione, troviamo una posizione assolutamente opposta, che, nel suo pieno sviluppo, è divenuta importante soltanto oggi. Ai nostri giorni lo sviluppo della riflessione e la critica presso quasi tutti i popoli e, presso di noi Tedeschi, anche la libertà di pensiero, si sono impossessati degli artisti e, una volta compiuti anche i necessari stadi particolari della forma d'arte romantica, li hanno resi, per così dire, una tabula rasa sia nei riguardi della materia che della forma della loro produzione. L'esser legati ad un contenuto particolare e ad un modo di rappresentazione adatto esclusivamente a questa materia, costituisce per gli artisti odierni qualcosa di passato, cosicché l'arte è divenuta un libero strumento che l'artista può maneggiare uniformemente secondo la misura della sua abilità soggettiva nei riguardi di

ogni contenuto, di qualsiasi genere esso sia. L'artista, perciò, sta al di sopra delle determinate forme e configurazioni consacrate, muovendosi libero per sé, indipendentemente dal contenuto e dalle concezioni in cui il sacro e l'eterno stavano prima dinanzi alla coscienza. Nessun contenuto, nessuna forma è più immediatamente identica con l'intimità, con la *natura*, con l'inconsapevole essenza sostanziale dell'artista; ogni materia può essergli indifferente, purché non contraddica alla legge formale di essere, in generale, bella e capace di essere trattata artisticamente. Oggi non vi è nessuna materia che sia in sé e per sé al di sopra di questa relatività, e, quando anche lo fosse, non v'è almeno alcun bisogno assoluto per cui debba essere *l'arte* a rappresentarla³.

Questa scissione segna un evento troppo decisivo nel destino dell'arte occidentale, perché possiamo illuderci di abbracciare in un sol colpo d'occhio l'orizzonte che esso scopre; ma possiamo intanto riconoscere fra le sue prime conseguenze l'apparizione di quella frattura fra gusto e genio che abbiamo visto prender corpo nella figura dell'uomo di gusto e giungere nel personaggio di Rameau alla sua formulazione più problematica. Finché l'artista vive in intima unità con la sua materia, lo spettatore vede nell'opera d'arte soltanto la propria fede e la verità più alta del proprio essere portata alla coscienza nel modo più necessario, e un problema dell'arte in sé non può sorgere perché essa è, appunto, lo spazio comune in cui tutti gli uomini, artisti e non-artisti si ritrovano in vivente unità. Ma, una volta che la soggettività creatrice dell'artista viene a porsi al di sopra della sua materia e della sua produzione, come un drammaturgo che metta liberamente in scena i suoi personaggi, questo comune spazio concreto dell'opera d'arte si dissolve, e quel che lo spettatore vi scorge non è più qualcosa che egli possa ritrovare immediatamente nella sua coscienza come la sua verità più alta. Tutto ciò che lo spettatore può comunque trovare nell'opera d'arte, è, ora, mediato dalla rappresentazione estetica, la quale è essa stessa, indipendentemente da ogni contenuto, il valore supremo e la verità più intima che spiega la sua potenza nell'opera stessa e a partire dall'opera stessa. Il libero principio creativo dell'artista si leva fra lo spettatore e la

sua verità, quale egli poteva attingere nell'opera d'arte, come un prezioso velo di Maia di cui non potrà mai impossessarsi concretamente, ma solo attraverso l'immagine riflessa nello specchio magico del proprio gusto.

Se lo spettatore riconosce in questo principio assoluto la verità più alta del suo essere al mondo, egli deve coerentemente pensare la propria realtà a partire dall'eclisse di ogni contenuto e di ogni determinazione morale e religiosa, e, come Rameau, si condanna a cercare la propria consistenza in ciò che gli è più estraneo. La nascita del gusto coincide così con l'assoluta lacerazione della "pura Cultura": lo spettatore vede, nell'opera d'arte, Sé come Altro, il proprio essere-per-sé come essere-fuori-di-sé; e, nella pura soggettività creatrice in azione nell'opera d'arte, egli non ritrova in alcun modo un contenuto determinato e una misura concreta della propria esistenza, ma, semplicemente, il suo stesso Io nella forma dell'assoluta estraneazione, e può possedersi solo all'interno di questa lacerazione.

L'originaria unità dell'opera d'arte si è spezzata, lasciando da una parte il giudizio estetico e, dall'altra la soggettività artistica senza contenuto, il puro principio creativo. Entrambi cercano invano il proprio fondamento, e, in questa ricerca, incessantemente dissolvono la concretezza dell'opera, riportandola, l'uno, allo spazio ideale del *Museum Theatrum*, e oltrepassandola, l'altra, nel suo continuo movimento al di là di se stessa. Come lo spettatore, di fronte all'estraneità del principio creativo, cerca, infatti di fissare nel Museo il proprio punto di consistenza, nel quale l'assoluta lacerazione si rovescia nell'assoluta uguaglianza con se stesso, "nell'identità del giudizio in cui una stessa personalità è tanto soggetto che predicato", così l'artista, che ha fatto, nella creazione, l'esperienza demiurgica dell'assoluta libertà, cerca ora di oggettivare il proprio mondo e di possedere se stesso. Al termine di questo processo, troviamo la frase di Baudelaire: "la poésie est ce qu'il y a de plus réel, ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde". Di fronte allo spazio estetico-metafisico della galleria, un altro spazio si apre che gli corrisponde metafisicamente: quello puramente mentale della tela di Frenhofer, in cui la soggettività artistica senza contenuto realizza, attraverso una sorta di operazione

alchimica, la sua impossibile verità. Al *Museum Theatrum* come *topos ouranios* dell'arte nella prospettiva del giudizio estetico, corrisponde l'*autre monde* della poesia, il *Theatrum chemicum* come *topos ouranios* del principio artistico assoluto.

Lautréamont è l'artista che ha vissuto fino alle sue conseguenze più paradossali questo sdoppiamento dell'arte. Rimbaud era passato dall'inferno della poesia all'inferno di Harrar, dalle parole al silenzio;

Lautréamont, più ingenuo, abbandona invece l'antro prometeico che aveva visto nascere i Canti di Maldoror, per l'aula di liceo o la sala accademica dove dovranno essere recitati gli edificanti *poncifs* di *Poésies*. Colui che aveva spinto fino all'estremo l'esigenza della soggettività artistica assoluta e aveva visto, in questo tentativo, confondersi i limiti dell'umano e dell'inumano, porta ora alle estreme conseguenze la prospettiva del giudizio estetico, fino ad affermare che "les chefs - d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées et les discours académiques" e che "les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie". Che, in questo movimento, egli abbia soltanto oscillato fra i due estremi senza riuscire a ritrovarne l'unità, dimostra soltanto che l'abisso in cui prende il suo fondamento la nostra concezione estetica dell'arte non si lascia colmare tanto facilmente, e che le due realtà metafisiche del giudizio estetico e della soggettività artistica senza contenuto rimandano incessantemente una all'altra.

Ma in questo reciproco sostenersi dei due *autres mondes* dell'arte, restano senza risposta proprio le due sole domande alle quali la nostra meditazione sull'arte dovrebbe rispondere per essere coerente con se stessa: *qual è il fondamento del giudizio estetico ? E qual è il fondamento della soggettività artistica senza contenuto?*

Note

1. *Le Théâtre des peintures de Davide Taniers*, Anvers, 1673.
2. *La carta de navegar pittoresco, compartita in oto venti con i quali la Nave Venetiana vien conduite in l'alto mar de la Pitura*, Venezia, 1660, vento setimo.
3. *Autunno del Medioevo*, trad. it. di B. Jasink, Firenze, 1944, n. 375.
4. *Estetica*, ed. It. a cura di N. Merker, pp. 674-75.
5. *Op. cit.*, p. 676.

Capitolo quinto.

Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie

Noi non pensiamo ancora abbastanza seriamente il senso del giudizio estetico, come potremmo prendere sul serio questa frase di Lautréamont? E non penseremo questa frase nella sua dimensione propria finché ci ostineremo a scorgere in essa un semplice gioco di rovesciamento condotto in nome di una *raillerie* incomprensibile, e non cominceremo invece a chiederci se la sua verità non sia per caso scolpita nella struttura stessa della sensibilità moderna.

Ci avviciniamo, infatti, al suo senso segreto, quando la mettiamo in relazione con quel che Hegel scrive nella sua introduzione alle *Lezioni di Estetica*, al momento di porsi il problema del destino dell'arte nel suo tempo. Ci accorgiamo allora con sorpresa che le conclusioni a cui giunge Hegel non soltanto non sono molto lontane da quelle di Lautréamont, ma ci permettono anzi di intendere in esse una sonorità assai meno paradossale di quanto finora abbiamo creduto.

Hegel osserva che l'opera d'arte non arreca all'animo soddisfacimento dei bisogni spirituali che in essa avevano trovato epoche precedenti, perché la riflessione e lo spirito critico sono diventati in noi così forti che, davanti a un'opera d'arte, non cerchiamo tanto di penetrarne l'intima vitalità, identificandoci con essa, quanto di rappresentarcela secondo l'ossatura critica fornitaci dal giudizio estetico. "Ciò che in noi ora è suscitato dalle opere d'arte," egli scrive "è, oltre il godimento immediato, anche il nostro giudizio, perché noi sottoponiamo alla nostra meditazione il contenuto, i mezzi di manifestazione dell'opera d'arte e l'appropriatezza o meno di entrambi. La scienza dell'arte è perciò, nel nostro tempo, un bisogno ancora maggiore che nelle epoche in cui l'arte

procurava già di per sé un completo soddisfacimento. L'arte ci invita alla meditazione, ma non allo scopo di ricreare l'arte, bensì per conoscere scientificamente che cosa sia l'arte... L'arte trova la sua autentica conferma solo nella scienza¹".

Sono lontani i tempi in cui Dionigi il Certosino era rapito in estasi dalla melodia dell'organo della chiesa di S. Giovanni a Bosco Ducale; l'opera d'arte non è più, per l'uomo moderno, l'apparizione concreta del divino, che lascia l'animo in preda all'estasi o al sacro terrore, ma una occasione privilegiata per mettere in moto il suo gusto critico, quel giudizio sull'arte che se non ha per noi veramente, in qualche modo, più valore dell'arte stessa, risponde però certamente a un bisogno almeno altrettanto essenziale.

Questa è divenuta per noi un'esperienza così spontanea e familiare, che non ci viene certo in mente di interrogarci sul meccanismo del giudizio estetico ogni volta che, davanti a un'opera d'arte, ci capita, quasi senza rendercene conto, di preoccuparci innanzitutto se di arte si tratti davvero e non piuttosto di falsa arte, non-arte, e sottoponiamo, perciò, alla nostra meditazione - come diceva Hegel - il contenuto, i mezzi di manifestazione e l'appropriatezza o meno di entrambi; anzi, è probabile che questa misteriosa varietà di riflesso condizionato, con la sua domanda sull'essere e sul nonessere, non sia che un aspetto di un atteggiamento molto più generale che l'uomo occidentale, fin dal suo esordio greco, ha quasi costantemente osservato di fronte al mondo che lo circondava, chiedendosi ogni volta *τί το ὄν*, che cos'è questa cosa che è, e distinguendo l'*ὄν* dal *μῆ ὄν*, ciò che non è.

Se ci soffermiamo ora per qualche istante sulla meditazione più coerente che l'occidente possenga sul giudizio estetico, e, cioè, sulla *Critica del Giudizio* di Kant, quel che ci sorprende non è tanto che il problema del bello sia prospettato esclusivamente sotto il profilo del giudizio estetico - il che è, anzi, perfettamente naturale - ma che le determinazioni della bellezza siano individuate nel giudizio in modo puramente negativo. Com'è noto, Kant, seguendo la falsariga dell'Analitica trascendentale, definisce il bello in quattro momenti, determinando uno dopo l'altro i quattro caratteri essenziali del giudizio estetico: secondo la prima definizione, "il gusto è la facoltà di giudicare un oggetto o un tipo di rappresentazione

mediante un piacere o un dispiacere, senza alcun interesse. L'oggetto di un simile piacere si dice bello" (§ 5); la seconda definizione precisa che "È bello ciò che piace universalmente senza concetto" (§ 6); la terza che "La bellezza è la forma della finalità di un oggetto in quanto questa vi è percepita senza la rappresentazione di un fine" (§ 17); la quarta aggiunge che "il bello è ciò che, senza concetto, è riconosciuto come oggetto di un piacere universale" (§22).

Di fronte a questi quattro caratteri della bellezza quale oggetto del giudizio estetico (e, cioè, piacere senza interesse, universalità senza concetto, finalità senza fine, normalità senza norma), non si può fare a meno di pensare a quel che Nietzsche, polemizzando contro il lungo errore della metafisica, scriveva nel *Crepuscolo degli idoli*, e, cioè, che "i segni distintivi che sono stati dati per la vera essenza delle cose sono i segni caratteristici del non-essere, del *nulla*". Sembra, cioè, che ogni volta che il giudizio estetico si prova a determinare che cos'è il bello, esso stringa fra le mani non il bello, ma la sua ombra, come se il suo vero oggetto fosse non tanto quel che l'arte è, ma quel che essa non è, non l'arte, ma la non-arte.

Per poco che ne osserviamo funzionare in noi il meccanismo, dobbiamo convenire, sia pure a malincuore, che tutto quel che il nostro giudizio critico ci suggerisce di fronte a un'opera d'arte appartiene proprio a quest'ombra, e che, separando l'arte dalla non-arte, nell'atto del giudizio noi facciamo della non-arte il contenuto dell'arte, ed è soltanto in questo calco negativo che riusciamo a ritrovarne la realtà. Quando neghiamo che un'opera abbia il carattere dell'artisticità, vogliamo dire che in essa ci sono tutti gli elementi materiali dell'opera d'arte tranne qualcosa di essenziale da cui dipende la sua vita, proprio come diciamo che in un cadavere ci sono tutti gli elementi del corpo vivo, meno quell'inafferrabile *quid* che ne fa appunto un essere vivente. Ma quando poi ci troviamo di fronte all'opera d'arte, ci comportiamo inconsapevolmente come uno studente di medicina che ha imparato l'anatomia soltanto sui cadaveri e, davanti agli organi pulsanti del paziente, deve, per potersi raccapazzare, far mentalmente ricorso al suo morto esemplare anatomico.

Qualunque sia, infatti, il metro del quale si serve il giudizio critico per misurare la realtà dell'opera - la sua struttura linguistica, l'elemento storico, l'autenticità dell'*Erlebnis* da cui è scaturita, ecc. - esso non avrà, alla fine, fatto altro che disporre in luogo di un corpo vivente un'interminabile ossatura di elementi morti, e l'opera d'arte sarà diventata per noi veramente il bel frutto reciso dall'albero, di cui parlava Hegel, che un destino benevolo ci ha messo sotto gli occhi, senza però restituirci, insieme con esso, né il ramo che l'ha portato, né la terra di cui si è nutrito, né l'alternarsi delle stagioni che ha maturato la sua polpa². Ciò che è stato negato, viene riassunto nel giudizio come suo unico contenuto reale, e ciò che è stato affermato viene coperto da quest' ombra: e il nostro apprezzamento dell'arte comincia necessariamente con l'oblio dell'arte.

Il giudizio estetico ci confronta così all'imbarazzante paradosso di uno strumento di cui non sappiamo fare a meno per conoscere l'opera d'arte e che, però, non soltanto non ci fa penetrare nella sua realtà, ma, rimandandoci continuamente a ciò che è altro da essa, ci presenta questa realtà come un puro e semplice nulla. Simile a una complessa e articolata teologia negativa, la critica cerca dovunque di aggirare l'incontornabile avvolgendosi nella sua ombra, con un procedimento che ricorda il *questo no, questo no* del Veda e il *nescio, nescio* di S. Bernardo; e, presi in questa laboriosa edificazione del nulla, non ci accorgiamo che l'arte è divenuta, nel frattempo, un pianeta che volge verso di noi soltanto la sua faccia oscura, e che il giudizio estetico non è appunto che il *logos*, la riunione dell'arte e della sua ombra.

Se volessimo esprimere con una formula questo suo carattere, potremmo scrivere che il giudizio critico pensa l'arte come ~~arte~~ intendendo così, che, dovunque e costantemente, esso immerge l'arte nella sua ombra, pensa l'arte come non-arte. Ed è quest' ~~arte~~ cioè una pura ombra, che regna come valore supremo sull'orizzonte della *terra aesthetica*; ed è probabile che noi non potremo uscire da quest'orizzonte finché non ci saremo interrogati sul fondamento del giudizio estetico.

L'enigma di questo fondamento resta celato nell'origine e nel destino del pensiero moderno. Da quando Kant non riuscì a trovare una risposta soddisfacente alla sola domanda che conti veramente nella storia dell'estetica, e cioè: "come sono possibili, quanto al loro fondamento, i giudizi estetici *a priori*?", questa macchia originale pesa su di noi ogni volta che pronunciamo un giudizio sull'arte.

Kant si era posto il problema del fondamento del giudizio estetico come problema della ricerca di una soluzione per l'Antinomia del gusto, che, nella seconda sezione della *Critica del Giudizio*, aveva compendiato in questa forma:

1) Tesi: il giudizio di gusto non si fonda sopra concetti, perché, altrimenti, di esso si potrebbe disputare.

2) Antitesi: il giudizio di gusto si fonda sopra concetti, perché, altrimenti, non si potrebbe neppure contendere, qualunque fosse la diversità dei giudizi (non si potrebbe pretendere alla necessaria approvazione altrui)³.

Egli credette di poter risolvere questa antinomia ponendo a fondamento del giudizio estetico qualcosa che avesse il carattere del concetto, ma che, non essendo in alcun modo determinabile, non potesse fornire poi la prova del giudizio stesso, e fosse, cioè, "un concetto col quale non si conosce niente".

Ora cade ogni contraddizione - egli scrive - quando io dico: il giudizio di gusto si fonda su un concetto (di un fondamento in genere della finalità soggettiva della natura rispetto al giudizio), su un concetto attraverso il quale, è vero, nulla può essere conosciuto e provato riguardo all'oggetto, perché esso è in sé indeterminabile ed inutile per la conoscenza; che, tuttavia, dà al giudizio validità per ognuno (restando in ciascuno il giudizio singolare, immediatamente concomitante all'intuizione); perché, forse, il principio determinante del giudizio sia nel concetto di ciò che può essere considerato come il sostrato sovrasensibile dell'umanità... Solo il principio soggettivo, cioè l'idea indeterminata del sovrasensibile in noi, può essere mostrato come l'unica chiave per spiegare questa

nostra facoltà di cui ci restano sconosciute le sorgenti; ma non è possibile renderla comprensibile in altro modo⁴.

Probabilmente Kant si rendeva conto che questa fondazione del giudizio estetico attraverso un'idea indeterminata assomigliava piuttosto a un'intuizione mistica che alla posizione di un solido fondamento razionale, e che le "sorgenti" del giudizio restavano, in questo modo, avvolte nel più impenetrabile mistero; ma sapeva anche che, una volta concepita l'arte in una dimensione estetica, non restava alcuna altra via d'uscita per mettere la ragione in accordo con se medesima.

Egli aveva infatti inconsapevolmente avvertito la lacerazione inerente al giudizio sul bello d'arte, quando, mettendolo a confronto col giudizio sul bello di natura, si era convinto che, mentre per questo ultimo noi non abbiamo bisogno di avere in precedenza il concetto di ciò che l'oggetto debba essere, per giudicare il bello d'arte ne abbiamo invece bisogno, perché a fondamento dell'opera d'arte sta qualcosa che è altro da noi, e, cioè, il libero principio creativo-formale dell'artista.

Ciò lo portava a opporre il gusto - come facoltà giudicante - al genio - come facoltà produttiva; e, per conciliare la radicale estraneità dei due principi, egli doveva far ricorso all'idea mistica del sostrato sovrasensibile che sta a fondamento di entrambi.

Il problema di Rameau, quello della scissione fra gusto e genio, continua dunque a regnare segretamente nel problema dell'origine del giudizio estetico, e l'imperdonabile leggerezza con cui Croce credette di risolverlo, identificando il giudizio con la produzione estetica e scrivendo che "la differenza (fra gusto e genio) consiste soltanto nella diversità delle circostanze, perché l'una volta si tratta di produzione e l'altra di riproduzione estetica"⁵, come se l'enigma non fosse appunto in questa "diversità di circostanze", testimonia di quanto profondamente quel dissidio sia iscritto nel destino della modernità e di come il giudizio estetico cominci necessariamente proprio con l'oblio delle proprie origini.

Nell'orizzonte della nostra apprensione estetica, l'opera d'arte resta soggetta a una sorta di legge della degradazione

dell'energia, per cui essa è qualcosa a cui non si può mai risalire da uno stato successivo alla sua creazione. Come un sistema fisico, isolato dell'esterno, può passare dallo stato A allo stato B, ma non è poi in alcun modo possibile ristabilire lo stato iniziale, così, una volta che l'opera d'arte è stata prodotta, non c'è alcun mezzo per tornare ad essa attraverso il cammino inverso del gusto. Per quanto cerchi di colmare la sua lacerazione, il giudizio estetico non può sfuggire a questa che si potrebbe chiamare la legge di degradazione dell'energia artistica. E se un giorno la critica dovesse essere sottoposta a un processo, l'accusa contro la quale potrebbe meno difendersi sarebbe proprio quella sullo scarso spirito critico di cui ha dato prova rispetto a se stessa omettendo d'interrogarsi sulle proprie origini e sul proprio senso.

Ma, com'è stato detto, la storia non è un autobus da cui si possa scendere, e, malgrado questo difetto d'origine e per quanto contraddittorio ciò possa apparirci, il giudizio estetico è diventato, nel frattempo, l'organo essenziale della nostra sensibilità di fronte all'opera d'arte. Lo è diventato a tal punto che, dalle ceneri della Retorica, esso ha fatto nascere una scienza che, nella sua struttura attuale, non ha riscontro in nessun'altra epoca, e ha creato una figura, quella del critico moderno, la cui unica ragion d'essere e il cui compito esclusivo è l'esercizio del giudizio estetico.

Questa figura porta nella sua attività l'oscura contraddizione della sua origine: dovunque il critico incontra l'arte la riconduce al suo opposto, dissolvendola nella non-arte; dovunque esercita la sua riflessione, porta il non-essere e l'ombra, come se per adorare l'arte non avesse altro mezzo che quello di celebrare una sorta di messa nera al *deus inversus* della nonarte. Se si percorre l'immensa mole degli scritti dei *lundistes* ottocenteschi, dal più oscuro al più celebre, si nota con stupore che la maggior considerazione e lo spazio più ampio non sono riservati ai buoni artisti, ma ai mediocri e ai cattivi. Proust non poteva leggere senza vergogna quel che Sainte-Beuve scriveva di Baudelaire e di Balzac, e osservava che se tutte le opere del sec. XIX fossero bruciate, tranne i *Lundis*, e dovessimo perciò formarci un'idea dell'importanza degli scrittori solo in base ad essi, Stendhal e Flaubert ci apparirebbero inferiori a Charles de Bernard, a Vinet, a Molé, a

Ramond e ad altri scrittori di terz'ordine⁶. Tutto il secolo che si definì (*sans doute par antiphrase*, ha scritto ironicamente Jean Paulhan) il secolo della critica sembra dominato da un capo all'altro dal principio che il buon critico deve sbagliarsi sul conto del buono scrittore: Villemain polemizza con Chateaubriand; Brunetière nega Stendhal e Flaubert; Lemaitre, Verlaine e Mallarmé; Faguet, Nerval e Zola; e, per venire a tempi più vicini a noi, basti ricordare lo sbrigativo giudizio con cui Croce liquidò Rimbaud e Mallarmé.

E tuttavia, se guardiamo più da vicino, questo che sembra un errore fatale, si rivela essere invece il solo modo che il critico abbia per restare fedele al suo compito e alla sua colpa d'origine. Se egli non riportasse continuamente l'arte alla sua ombra, se, distinguendo arte e non-arte, non facesse ogni volta di questa il contenuto dell'arte, esponendosi, così, al rischio di confonderle, la nostra idea estetica dell'arte perderebbe ogni consistenza. L'opera d'arte non trova più, infatti, il suo fondamento, come nel tempo in cui l'artista era legato in identità immediata con la fede e le concezioni del suo mondo, nell'unità della soggettività dell'artista col suo contenuto, in modo che lo spettatore possa ritrovare in essa immediatamente la verità più alta della propria coscienza, cioè il divino.

La verità suprema dell'opera d'arte è, ora, come abbiamo visto nel capitolo precedente, il puro principio creativo-formale che in essa esplica la sua potenza, indipendentemente da ogni contenuto; il che significa che, per lo spettatore, ciò che, nell'opera d'arte, è essenziale, è proprio quel che per lui è, invece, estraneo e privo di essenza, mentre quel che di se stesso egli ritrova nell'opera, cioè il contenuto che vi può scorgere, non gli appare più come una verità che trova nell'opera stessa la sua espressione necessaria, ma è qualcosa di cui egli è già pienamente cosciente per suo conto come soggetto pensante, e che può, pertanto, credere legittimamente di poter egli stesso portare ad espressione. Così la condizione di Raffaello senza mani è oggi, in un certo senso, la normale condizione spirituale di uno spettatore a cui stia veramente a cuore l'opera d'arte, e l'esperienza dell'arte non può essere ormai che l'esperienza di una lacerazione assoluta. "Il giudizio identico in cui una stessa personalità è tanto soggetto che predicato" è anche necessariamente (come Hegel aveva

compreso, calcando su Rameau la sua dialettica della lacerazione) “il giudizio infinito, perché questa personalità è assolutamente scissa, e soggetto e predicato sono unicamente due entità indifferenti che non hanno nulla a che fare l’una con l’altra⁷”.

Nel giudizio estetico, l’essere-per-sé ha per oggetto il suo essere-per-sé, ma come assolutamente Altro, e, nello stesso tempo, immediatamente come se stesso; esso è questa pura lacerazione e questa assenza di fondamento che deriva all’infinito sull’oceano della forma senza poter mai raggiungere la terraferma.

Se lo spettatore consente alla radicale estraneazione di questa esperienza, e, abbandonando alle sue spalle ogni contenuto e ogni sostegno, accetta di entrare nel circolo dell’assoluta perversione, egli - se non vuole che l’idea stessa di arte precipiti in questo circolo - non ha altro modo di ritrovare se stesso che assumendo integralmente la propria contraddizione. Deve, cioè, lacerare la propria lacerazione, negare la propria negazione, sopprimere il suo essere soppresso; egli è l’assoluta volontà di essere altro e il movimento che divide e, nello stesso tempo, riunisce il legno che si è trovato violino e il violino, il rame che si è svegliato tromba e la tromba⁸; e, in questa alienazione, si possiede e, possedendosi, si aliena.

Lo spazio che sostiene il Museo è questa incessante e assoluta negazione di se stesso e dell’altro, nella quale la lacerazione trova per un attimo la sua conciliazione e, negandosi, lo spettatore si accetta per tornare a immergersi, l’istante successivo, in una nuova negazione. In questo abisso inquietante prende il suo fondamento la nostra apprensione estetica dell’arte: il suo valore positivo nella nostra società e la sua consistenza metafisica nel cielo dell’esteticità riposano sul travaglio di negazione di questo nulla che faticosamente gira intorno al proprio annientamento; e solo in questo passo indietro che le facciamo compiere verso la sua ombra, l’opera d’arte riacquista per noi una dimensione familiare e razionalmente indagabile.

Se è dunque vero che il critico conduce l’arte alla sua negazione, è però soltanto in quest’ombra e in questa morte che l’arte (la nostra idea estetica dell’arte) si sostiene e trova la

sua realtà. E il critico finisce così con l'assomigliare al Grande Inquisitore del poemetto composto da Ivan Karamazov, che, per rendere possibile un mondo cristiano, deve negare Cristo quando se lo trova davanti agli occhi.

Questo irritante ma insostituibile strumento della nostra apprensione estetica dell'arte sembra, però, attraversare oggi una crisi che potrebbe condurre a una sua eclisse. In una delle *Considerazioni Disobbliganti* raccolte da Musil nel volume *Nachlass zu Lebzeiten* (che si potrebbe tradurre: Opere postume pubblicate da vivo), egli si era posto scherzosamente la domanda "se il *Kitsch*, accresciuto di una e poi di due dimensioni, non diventi più sopportabile e sempre meno *Kitsch*", e, cercando attraverso un curioso calcolo matematico di scoprire il rapporto fra il *Kitsch* e l'arte, era giunto alla conclusione che essi sembrano proprio essere la stessa cosa. Dopo che il giudizio estetico ci ha insegnato a distinguere l'arte dalla sua ombra e l'autenticità dall'inautenticità, la nostra esperienza comincia a metterci, invece, di fronte all'imbarazzante verità che è appunto alla non-arte che noi dobbiamo oggi le nostre più originali emozioni estetiche. Chi non ha conosciuto almeno una volta di fronte al *Kitsch* una piacevole sensazione liberatoria, affermando - contro ogni suggerimento del suo gusto critico questo oggetto è esteticamente brutto, e, tuttavia, mi piace e mi commuove? Si direbbe che tutta la vasta zona del mondo esterno e della nostra sensibilità che il giudizio critico aveva respinto nel limbo della non-arte abbia cominciato ad acquistare coscienza della propria necessità e della propria funzione dialettica, e, ribellandosi alla tirannia del buon gusto, si sia presentata ad esigere i suoi diritti.

Ma un altro e ben più stravagante fenomeno si presenta oggi alla nostra riflessione. Mentre l'opera d'arte diventa per noi intelligibile soltanto attraverso il confronto con la sua ombra, per apprezzare la bellezza degli oggetti naturali (come già Kant aveva intuito) non avevamo finora alcun bisogno di misurarli al loro negativo. Così non ci sarebbe certo venuto in mente di chiederci se un temporale fosse più o meno riuscito o

se un fiore fosse più o meno originale, perché dietro la produzione naturale il nostro giudizio non scorgeva l'estraneità di un principio formale, mentre questa domanda ci si presentava spontaneamente davanti a un quadro, a un romanzo o a qualsiasi altra opera del genio.

Se osserviamo ora quel che ci offre la nostra esperienza, ci accorgiamo che questo rapporto si sta, in qualche modo, capovolgendo sotto i nostri stessi occhi. L'arte contemporanea ci presenta, infatti, sempre più spesso delle produzioni di fronte alle quali non è più possibile far ricorso al tradizionale meccanismo del giudizio estetico, e per le quali la coppia antagonista *arte, non-arte* ci appare assolutamente inadeguata. Davanti a un *ready-made*, per esempio, in cui l'estraneità del principio creativo-formale è stata sostituita dalla estraneazione dell'oggetto non-artistico che viene immesso a forza nella sfera dell'arte, il giudizio critico si confronta, per così dire, immediatamente con se stesso, o, per essere più precisi, con la propria immagine rovesciata: ciò che esso deve ricondurre alla non-arte è, infatti, già di per sé non-arte, e la sua operazione si esaurisce così in un semplice accertamento d'identità. L'arte contemporanea, nelle sue più recenti tendenze, ha portato ancora più innanzi questo processo, e ha finito col realizzare quel *reciprocal ready-made* a cui pensava Duchamp quando suggeriva di usare un Rembrandt come tavolo da stiro. La sua oggettualità spinta tende, attraverso fori, macchie, fessure e l'uso di materiali extra-pittorici, a identificare sempre più l'opera d'arte col prodotto non-artistico. Prendendo coscienza della propria ombra, l'arte accoglie così immediatamente in sé la propria negazione, e, colmando la distanza che la separava dalla critica, diventa essa stessa il *logos* dell'arte e della sua ombra, cioè riflessione critica sull'arte, ~~arte~~.

Nell'arte contemporanea, è il giudizio critico che mostra al nudo la propria lacerazione, e, così facendo, sopprime e rende superfluo il proprio spazio.

Nello stesso tempo, un processo contrario si verifica nel nostro modo di considerare la natura. Mentre, infatti, non siamo più in grado di giudicare estetica-mente l'opera d'arte, la nostra intelligenza della natura si è talmente offuscata e, d'altra parte, la presenza in essa dell'elemento umano si è talmente potenziata, che, davanti a un paesaggio, ci capita

spontaneamente di misurarlo alla sua ombra, chiedendoci se esso sia esteticamente bello o brutto, e ci riesce sempre più disagiata distinguere da un'opera d'arte un precipitato minerale o un pezzo di legno roso e sgrossato dall'azione chimica del tempo.

Così ci sembra naturale parlare oggi di una *conservazione del paesaggio* come si parla di una conservazione dell'opera d'arte, mentre entrambe queste idee sarebbero in altre epoche apparse inconcepibili; ed è probabile che, come esistono istituti per il restauro delle opere d'arte, si arriverà presto a creare degli istituti per il restauro della bellezza naturale, senza rendersi conto che questa idea suppone una trasformazione radicale del nostro rapporto con la natura, e che l'incapacità di inserirsi nel paesaggio senza deturparlo e il desiderio di purificarlo da quest'inserimento non sono che il dritto e il rovescio di una stessa medaglia. Ciò che si presentava al giudizio estetico come assoluta estraneità, è ora divenuto qualcosa di familiare e di naturale, mentre il bello di natura, che era, per il nostro giudizio, una realtà familiare, è diventato qualcosa di radicalmente estraneo: l'arte è diventata natura, e la natura è diventata arte.

Il primo effetto di questo capovolgimento è che la critica ha cessato dalla sua funzione propria, cioè dall'esercizio di quel giudizio che abbiamo definito come il *logos* dell'arte e della sua ombra, per farsi ricerca scientifica sull'arte secondo gli schemi della teoria dell'informazione (che considera l'arte precisamente *al di qua* della distinzione fra arte e non-arte), o per diventare, nel migliore dei casi, ricerca dell'impossibile senso dell'arte in una prospettiva in-estetica, che finisce però col ricadere all'interno dell'estetica.

Il giudizio critico sembra dunque attraversare un'eclisse sulla cui durata e sulle cui conseguenze non possiamo far altro che delle ipotesi. Una di queste - e non è certo la meno rosea - è che, se non cominceremo proprio ora ad interrogarci con ogni energia sul fondamento del giudizio critico, l'idea di arte così come la conosciamo finirà con lo sfumarci tra le dita, senza che una nuova idea possa occuparne soddisfacentemente il posto.

A meno che noi non ci decidiamo a estrarre da questo provvisorio offuscamento la domanda capace di far ardere

dalla testa ai piedi l'araba fenice del giudizio estetico e di far rinascere dalle sue ceneri un modo più originale, cioè più iniziale, di pensare l'arte.

Note

1. *Estetica*, ed. it. a cura di N. Merker, pp. 16 -18.
2. “Le statue sono ora cadaveri la cui forza vitale si è dissolta, gli inni sono parole disertate dalla fede. Le mense degli dei sono prive di cibo e di bevande, e i giochi e le feste non restituiscono più alla coscienza la felice identità di se stessa con l’essenza. Alle opere manca la forza dello spirito che vedeva scaturire dal confronto violento degli dei e degli uomini la certezza di se stesso. Esse sono ormai ciò che sono per noi: dei bei frutti recisi dall’albero; un benevolo destino ce le ha offerte, così come una ragazza offre col gesto dei frutti: non vi è più l’effettività del loro esserci, né l’albero che li portò, né la terra, né gli elementi che hanno formato la loro sostanza, né il clima che faceva la loro individualità, né l’alternarsi delle stagioni che regolava il processo del loro divenire. Così il destino non ci restituisce, insieme con le opere d’arte, il loro mondo, la primavera e l’estate della vita etica in cui esse sono fiorite e maturate, ma solo il ricordo velato o l’interiore raccogliersi di questa effettività. L’operazione che noi compiamo quando godiamo di queste opere non è dunque quella di un culto divino grazie al quale la nostra coscienza raggiunge la sua verità, ma è l’operazione esteriore che purifica questi frutti da qualche goccia di pioggia o da qualche granello di polvere, e, al posto degli elementi interni della realtà etica che li circondava, e conferiva loro vita e spirito, dispone l’interminabile armatura degli elementi morti della loro esistenza esteriore, il linguaggio, l’elemento storico, ecc., e non per penetrare la loro vita, ma solo per poterli rappresentare in se stessa” (*Phänomenologie des Geistes*, hg. von J. Hoffmeister, p. 523).
3. *Kritik der Urtheilskraft*, § 56.
4. *Op. dt.*, §§ 57-9.
5. *Estetica*, 9^A ed., p. 132.
6. L’osservazione si trova nello Studio incompiuto su Sainte-Beuve che occupò Proust negli anni immediatamente precedenti alla redazione della *Recherche (Contre Sainte-Beuve)* (1954), p. 160).
7. *Op. cit.*, p. 370.

8. “Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon... ” (Rimbaud, *Lettre à Georges Izambard*, 13 maggio 1871); “Je est un autre. Si le cuivre s’éveille clairon...” (*Lettre a Paul Demeny*, 15 maggio 1871).

Capitolo sesto.

Un nulla che annienta se stesso

Nell'ultimo libro della *Repubblica*, Platone ci informa, perché nessuno possa accusarlo di insensibilità e di rozzezza per aver bandito la poesia dalla sua città, che il divorzio fra la filosofia e la poesia (διαφορά φιλοσοφία τε καί ποιητική) era già considerato ai suoi tempi qualcosa come una vecchia inimicizia (παλαιό ἐναντίωσις); e, per provare la sua affermazione, cita alcune espressioni poco riverenti che i poeti avevano rivolto contro la filosofia, definendola “la cagna che abbaia e guaisce contro il suo padrone”, “la banda dei filosofi che hanno asservito Zeus”, “grande in chiacchiere insulse” e così via¹. Se si volesse fissare per grandi linee l'enigmatica vicenda di questo divorzio che domina il destino della cultura occidentale in misura ben più decisiva di quanto la nostra abitudine ci consenta di percepire, è probabile che il secondo evento fondamentale, dopo il bando platonico, si dovrebbe identificare in quel che Hegel scrive sull'arte nella prima parte delle sue *Lezioni di Estetica*.

Qui leggiamo che “Se noi ora diamo, da un lato, all'arte quest'alto posto, è però, d'altro canto, parimenti da ricordare che l'arte non è, sia rispetto al contenuto che alla forma, il modo supremo ed assoluto di portare a conoscenza dello spirito i suoi veri interessi...” “Qualunque atteggiamento si voglia assumere di fronte a ciò, è certo che l'arte non arreca più quel soddisfacimento dei bisogni spirituali che in essa hanno cercato e solo in essa trovato epoche e popoli precedenti... Per tutti questi riguardi, quanto alla sua destinazione suprema, l'arte è e rimane per noi un passato... L'arte non vale più per noi come il modo più alto in cui la verità si dà esistenza... Si può, sì, sperare che l'arte s'innalzi e si perfezioni sempre più, ma la sua forma ha cessato di essere

l'esigenza suprema dello spirito"².

Si suole schivare questo giudizio di Hegel, obiettando che, dall'epoca in cui egli ne scriveva l'elogio funebre, l'arte ha prodotto innumerevoli capolavori e abbiamo assistito alla nascita di quasi altrettanti movimenti estetici; e che, d'altra parte, la sua affermazione era dettata dal proposito di lasciare alla filosofia la preminenza fra le altre forme dello Spirito assoluto; ma chiunque abbia veramente letto le *Lezioni di Estetica*, sa che Hegel non aveva mai preteso di negare la possibilità di un ulteriore sviluppo dell'arte e che egli considerava la filosofia e l'arte da un punto di vista troppo elevato per lasciarsi guidare da una motivazione così poco "filosofica". Al contrario, il fatto che un pensatore come Heidegger, la cui meditazione del problema dei rapporti fra l'arte e la filosofia, che "dimorano vicine sui monti più separati", rappresenta, forse, il terzo e decisivo evento nella storia della *διαφορά*, abbia preso spunto dalle lezioni hegeliane per tornare a chiedersi "se l'arte sia ancora o non sia più il modo necessario ed essenziale dell'avvento della verità che decide del nostro esserci storico"³, dovrebbe indurci a non prendere troppo alla leggera la parola di Hegel sul destino dell'arte.

Se osserviamo con maggiore attenzione il testo delle *Lezioni di Estetica*, ci accorgiamo che Hegel non parla in nessun luogo di una "morte" dell'arte, o di un esaurirsi o uno spegnersi graduale della sua forza vitale; egli dice invece che "nel progredire dello sviluppo culturale di ogni popolo giunge in generale il momento in cui l'arte rimanda oltre se stessa"⁴ e parla espressamente più volte di "un'arte che va oltre se stessa"³. Lungi dall'incarnare col suo giudizio, come riteneva Croce, una tendenza anti-artistica, Hegel pensa, invece, l'arte nel modo più elevato possibile, e, cioè, *a partire dal suo autosuperamento*. Il suo non è in alcun modo un puro e semplice elogio funebre, ma una meditazione del problema dell'arte al limite estremo del suo destino, quando essa si scioglie da se stessa per muoversi nel puro nulla, sospesa in una sorta di diafano limbo fra il non-essere-più e il suo non-essere-ancora.

Che vuol dire, allora, che l'arte è andata oltre se stessa? Significa veramente che l'arte è divenuta per noi un passato?

Che essa è discesa nella tenebra di un definitivo crepuscolo? O non vuol dire, piuttosto, che essa, compiendo il circolo del suo destino metafisico, è penetrata nuovamente nell'aurora di un'origine in cui non solo il suo destino, ma quello dell'uomo stesso potrebbe essere messo in questione in modo iniziale?

Per rispondere a questa domanda, dobbiamo fare un passo indietro e tornare a quanto abbiamo scritto nel cap. IV sulla dissoluzione dell'identità della soggettività artistica con la sua materia; e, riprendendo dal punto di vista dell'artista il processo che abbiamo finora seguito soltanto dal punto di vista dello spettatore, domandarci che cosa avviene dell'Artista che, divenuto una *tabula rasa* nei confronti tanto della materia che della forma della sua produzione, scopre che nessun contenuto si identifica più immediatamente con l'intimità della sua coscienza.

Sembrerebbe a prima vista che, a differenza dello spettatore, il quale si misura nell'opera d'arte all'assoluta estraneità, egli possieda immediatamente il proprio principio nell'atto della creazione e si trovi perciò, per usare l'espressione di Rameau, nella condizione di essere il solo Memnone in mezzo a tanti fantocci. Ma non è così. Ciò di cui l'artista fa esperienza nell'opera d'arte è, infatti, che la soggettività artistica è l'essenza assoluta, per la quale ogni materia è indifferente: ma il puro principio creativo-formale, scisso da ogni contenuto, è l'assoluta inessenzialità astratta che annienta e dissolve ogni contenuto in un continuo sforzo per trascendere e realizzare se stessa. Se l'artista cerca ora in un contenuto o in una fede determinata la propria certezza, è nella menzogna, perché sa che la pura soggettività artistica è l'essenza di ogni cosa; ma se cerca in questa la propria realtà, si trova nella condizione paradossale di dover trovare la propria essenza proprio in ciò che è inessenziale, il proprio contenuto in ciò che è soltanto forma. La sua condizione è, perciò, la lacerazione radicale: e, fuori di questa lacerazione, in lui tutto è menzogna.

Messo di fronte alla trascendenza del principio creativo-formale, l'artista può, sì, abbandonandosi alla sua violenza, cercare di vivere questo principio come un nuovo contenuto nel generale declino di tutti i contenuti, e fare della sua lacerazione l'esperienza fondamentale a partire dalla quale una

nuova stazione umana diventi possibile; egli può, come Rimbaud, accettare di possedersi soltanto nell'estrema alienazione, o, come Artaud, cercare nell'al di là teatrale dell'arte il crogiuolo alchemico in cui l'uomo possa alla fine rifare il proprio corpo e conciliare la propria lacerazione; ma, benché creda di essersi così portato all'altezza del proprio principio, e, in questo tentativo, sia realmente penetrato in una zona dove nessun altro uomo vorrebbe seguirlo, in prossimità di un rischio che lo minaccia più profondamente di qualsiasi altro mortale, l'artista resta tuttavia ancora al di qua della sua essenza, perché ha ormai definitivamente perduto il suo contenuto ed è condannato a dimorare - per così dire - sempre a fianco della propria realtà. L'artista è l'uomo senza contenuto, che non ha altra identità che un perpetuo emergere sul nulla dell'espressione ed altra consistenza che questa incomprensibile stazione al di qua di se stesso.

I romantici, riflettendo su questa condizione dell'artista che ha fatto in sé l'esperienza dell'infinita trascendenza del principio artistico, avevano chiamato *ironia* la facoltà attraverso la quale egli si strappa al mondo delle contingenze e corrisponde a quell'esperienza nella coscienza della propria assoluta superiorità su ogni contenuto. *Ironia* significava che l'arte doveva diventare oggetto a se stessa e, non trovando più vera serietà in un contenuto qualsiasi, poteva d'ora in poi soltanto rappresentare la potenza negatrice dell'io poetico che, negando, si eleva continuamente al di sopra di se stesso in un infinito sdoppiamento.

Baudelaire ebbe coscienza di questa paradossale condizione dell'artista nell'età moderna, e, in un breve scritto che porta il titolo, apparentemente anodino, *De l'essence du rire*, ci ha lasciato un trattato sull'ironia (che egli chiama: *comique absolu*) che porta alle sue estreme e mortali conseguenze le teorie di Schlegel. "Il riso," egli dice "nasce dall'idea della propria superiorità", dalla trascendenza dell'artista rispetto a se stesso. In senso proprio, egli prosegue, il riso era sconosciuto all'antichità, ed è riservato al nostro tempo, nel quale ogni fenomeno artistico è fondato sull'esistenza nell'artista "di una dualità permanente, la capacità di essere a un tempo sé ed altro... l'artista non è artista che alla condizione di essere doppio e di non ignorare alcun fenomeno della sua doppia

natura”⁶.

Il riso è appunto la risultante necessaria di questo sdoppiamento; preso nella sua infinita lacerazione, l'artista è esposto a una minaccia estrema e finisce con l'assomigliare al Melmoth del romanzo di Maturin, condannato a non potersi mai liberare dalla propria superiorità acquisita attraverso un patto diabolico: come lui, l'artista “è una contraddizione vivente. È uscito dalle condizioni fondamentali della vita; i suoi organi non sopportano più il suo pensiero”⁷.

Hegel si era già reso conto di questa vocazione distruttrice dell'ironia. Analizzando nelle *Lezioni di Estetica* le teorie di Schlegel, egli aveva, sì, visto nell'annullamento onnilaterale di ogni determinatezza e di ogni contenuto un riferirsi estremo del soggetto a se stesso, cioè un modo estremo di darsi coscienza di sé; ma aveva anche compreso che, nel suo processo distruttivo, l'ironia non poteva arrestarsi al mondo esterno e doveva fatalmente rivolgere contro se stessa la propria negazione. Il soggetto artistico, che si è elevato come dio sul nulla della sua creazione, compie ora la sua opera negativa distruggendo il principio stesso della negazione: egli è un dio che si autodistrugge. Per definire questo destino dell'ironia, Hegel si serve dell'espressione *ein Nichtiges, ein sich Vernichtendes*, “un autoannientantesi nulla”⁸. Al limite estremo del suo destino, quando tutti gli dei si inabissano nel crepuscolo del suo riso, l'arte è soltanto una negazione che nega se stessa, un *autoannientantesi nulla*.

Se torniamo ora a proporci la domanda: che ne è dell'arte? Che significa che l'arte rimanda oltre se stessa? - possiamo forse rispondere: l'arte non muore, ma, divenuta un autoannientantesi nulla, sopravvive eternamente a se stessa. Illimitata, priva di contenuto, doppia nel suo principio, essa vaga nel nulla della *terra aesthetica*, in un deserto di forme e di contenuti che le rimandano continuamente la propria immagine e che essa evoca e immediatamente abolisce nell'impossibile tentativo di fondare la propria certezza. Il suo crepuscolo può durare più dell'intero arco della sua giornata, perché la sua morte è, appunto, di non poter morire, di non poter più prendere la sua misura all'origine essenziale dell'opera. La soggettività artistica senza contenuto è ora la pura forza della negazione che dovunque e in ogni istante

afferma soltanto se stessa come assoluta libertà che si specchia nella pura coscienza di sé. E, come si inabissa in essa ogni contenuto, così in essa sparisce lo spazio concreto dell'opera, nel quale il "fare" dell'uomo e il mondo trovavano entrambi la loro realtà nelPimmagine del divino, e l'abitazione dell'uomo sulla terra prendeva ogni volta la sua misura diametrale. Nel puro sostenersi su se stesso del principio creativo-formale, la sfera del divino si offusca e si ritrae: ed è nell'esperienza dell'arte che l'uomo prende coscienza nel modo più radicale dell'evento nel quale già Hegel vedeva il tratto essenziale della coscienza infelice e che Nietzsche pose sulle labbra del suo forsennato: "Dio è morto".

Preso nella lacerazione di questa coscienza, l'arte non muore; al contrario, essa è precisamente nell'impossibilità di morire. Dovunque essa cerchi concretamente se stessa, il *Museum Theatrum* dell'estetica e della critica la rigetta nella pura inessenzialità del suo principio. Nel panteon astratto di questa vuota autocoscienza, essa raccoglie tutti gli dèi particolari che in essa hanno trovato la loro realtà e il loro tramonto: e la sua lacerazione penetra ora come un unico e immobile centro la varietà delle figure e delle opere che l'arte ha prodotto nel suo divenire. Il tempo dell'arte si è fermato, "ma sull'ora che comprende tutte le altre del quadrante, e tutte consegna alla durata di un attimo infinitamente ricorrente"⁹.

Inalienabile e tuttavia perpetuamente estranea a se stessa, l'arte vuole e cerca ancora la sua legge, ma, poiché il suo nesso col mondo reale si è offuscato, dovunque e in ogni occasione vuole il reale precisamente come Nulla: essa è l'Annientante che attraversa tutti i suoi contenuti senza poter mai giungere a un'opera positiva, perché non può più identificarsi con alcuno di essi. E, in quanto l'arte è divenuta la pura potenza della negazione, nella sua essenza regna il nichilismo. La parentela fra arte e nichilismo attinge perciò una zona indicibilmente più profonda di quella in cui si muovono le poetiche dell'estetismo e del decadentismo: essa dispiega il suo regno a partire dal fondamento impensato dell'arte occidentale giunta al punto estremo del suo itinerario metafisico. E se l'essenza del nichilismo non consiste semplicemente in un'inversione dei valori ammessi, ma resta velata nel destino dell'uomo occidentale e nel segreto della sua storia, la sorte dell'arte nel

nostro tempo non è qualcosa che possa essere decisa sul terreno della critica estetica o della linguistica. L'essenza del nichilismo coincide con l'essenza dell'arte nel punto estremo del suo destino in ciò che in entrambi l'essere si destina all'uomo come Nulla. E finché il nichilismo governerà segretamente il corso della storia dell'occidente, l'arte non uscirà dal suo interminabile crepuscolo.

Note

1. *Repubblica*, 607b.
2. *Estetica*, ed. it. a cura di N. Merker, pp. 14-16.
3. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege* (1950), p. 67.
4. *Op. cit.*, p. 120.
5. *Op. cit.*, p. 679.
6. *De l'essence du rire*, §§ 3 e 6.
7. *Op. cit.*, 5 3.
8. *Estetica*, p. 79.
9. Giovanni Urbani, in *Vacchi* (Catalogo della mostra, Roma, 1962).

Capitolo settimo.

La privazione è come un volto

Se la morte dell'arte è l'incapacità in cui essa si trova di attingere alla dimensione concreta dell'opera, allora la crisi dell'arte nel nostro tempo è, in realtà, una crisi della poesia, della ποίησις. Ποίησις, poesia, non designa qui un'arte fra le altre, ma è il nome del *fare* stesso dell'uomo, di quell'operare produttivo di cui il *fare* artistico non è che un esempio eminente e che sembra oggi dispiegare in una dimensione planetaria la sua potenza nel fare della tecnica e della produzione industriale. La domanda sul destino dell'arte tocca qui una zona in cui tutta la sfera della ποίησις umana, l'agire pro-duttivo nella sua integrità, viene messo in questione in modo originale. Questo fare pro-duttivo (nella forma del lavoro) determina oggi dovunque lo statuto dell'uomo sulla terra, inteso a partire dalla prassi, cioè dalla produzione della vita materiale; ed è precisamente perché affonda le sue radici nell'essenza alienata di questa ποίησις e fa l'esperienza della "degradante divisione del lavoro in lavoro manuale e lavoro intellettuale", che il modo in cui Marx pensò la condizione dell'uomo e la sua storia mantiene tutta la sua attualità. Che significa, allora, ποίησις, poesia? Che vuol dire che l'uomo ha sulla terra uno statuto poetico, cioè pro-duttivo?

In una frase del *Convito*, Platone ci dice quale fosse la piena sonorità originale della parola ποίησις: ἡ γὰρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ὁπωσοῦν αἰτία πάντα ἐστὶ ποίησις,, "qualsiasi causa capace di addurre una cosa dal non-essere all'essere è Ποίησις"¹. Ogni volta che qualcosa è pro-dotto, cioè è portato dall'occultazione e dal non-essere nella luce della presenza, si ha ποίησις, pro-duzione², poesia. In questo ampio senso originario della parola, ogni arte - e non soltanto quella che si serve della parola - è poesia, produzione nella

presenza, così come è ποίησις l'attività dell'artigiano che fabbrica un oggetto. Anche la natura, la φύσις, in quanto in essa ogni cosa si porta spontaneamente nella presenza, ha il carattere della ποίησις.

Nel secondo libro della *Fisica*, Aristotele distingue, però, ciò che, essendo per natura (φύσει) ha in se stesso la propria ἀρχή, cioè il principio e l'origine del proprio ingresso nella presenza, da ciò che, essendo per altre cause (δι'άλλας αιτίας), non ha in se stesso il proprio principio, ma lo trova nell'attività pro-duttiva dell'uomo³. Di questo secondo genere di cose, i greci dicevano che esso era, cioè entrava nella presenza, ἀπό τέχνης, a partire dalla *tecnica*, e τέχνη era il nome che designava unitariamente tanto l'attività dell'artigiano che forma un vaso o un utensile che quella dell'artista che plasma una statua o scrive una poesia. Entrambe queste forme di attività avevano in comune il carattere essenziale di essere un genere della ποίησις, della pro-duzione nella presenza, ed era questo carattere *poietico* che le riconduceva e, insieme, le distingueva, dalla φύσις, dalla natura, intesa come ciò che ha in se stesso il principio del proprio ingresso nella presenza. D'altra parte, secondo Aristotele, la pro-duzione operata dalla ποίησις, ha sempre il carattere dell'installazione in una forma (μορφή καί εἶδος), nel senso che passare dal non-essere all'essere significa prendere una figura, assumere una forma, perché è appunto nella forma e a partire da una forma che ciò che è prodotto entra nella presenza.

Se ci volgiamo ora dalla Grecia al nostro tempo, ci accorgiamo che questo statuto unitario dei μὴ φύσει οντα come τέχνη si è spezzato. Con lo sviluppo della tecnica moderna a partire dalla prima rivoluzione industriale nella seconda metà del secolo XVIII e con l'affermarsi di una sempre più estesa e alienante divisione del lavoro, lo statuto, il modo della presenza delle cose prodotte dall'uomo diventa infatti duplice: da una parte stanno le cose che entrano nella presenza secondo lo statuto dell'estetica, cioè le opere d'arte, e, dall'altra, quelle che vengono in essere secondo lo statuto della tecnica e, cioè, i prodotti in senso stretto. Lo statuto particolare delle opere d'arte - in seno alle cose che non hanno in se stesse la propria ἀρχή - è stato identificato fin dal sorgere dell'estetica nell'originalità (o autenticità).

Che cosa significa *originalità*? Quando si dice che l'opera d'arte ha il carattere dell'originalità (o autenticità), non si vuol dire, con questo, che essa sia semplice-mente unica, cioè diversa da ogni altra. Originalità significa: prossimità con l'origine. L'opera d'arte è originale perché si tiene in un particolare rapporto con la sua origine, la sua ἀρχή formale, nel senso che non soltanto proviene da questa e ad essa si conforma, ma resta in un rapporto di perenne prossimità con essa.

Originalità significa, cioè, che l'opera d'arte - che, in quanto ha il carattere della ποιήσις, è pro-dotta nella presenza in una forma e a partire da una forma, - mantiene col suo principio formale una relazione di prossimità tale da escludere la possibilità che il suo ingresso nella presenza sia in qualche modo riproducibile, quasi che la forma si pro-ducesse da se stessa nella presenza nell'atto irripetibile della creazione estetica.

In ciò che viene in essere secondo lo statuto della tecnica, invece, questa relazione di prossimità con l'εἶδος, che regge e determina l'ingresso nella presenza, non ha luogo; l'εἶδος, il principio formale, è semplice-mente il paradigma esterno, lo stampo (τύπος) a cui il prodotto deve conformarsi per venire in essere, mentre l'atto poietico resta indefinitamente riproducibile (almeno finché ne sussista la possibilità materiale). *La riproducibilità (intesa, in questo senso, come relazione paradigmatica, di non-prossimità con l'origine) è, dunque, lo statuto essenziale del prodotto della tecnica, così come l'originalità (o autenticità) è lo statuto essenziale dell'opera d'arte.* Pensato a partire dalla divisione del lavoro, il duplice statuto dell'attività pro-duttiva dell'uomo si può spiegare in questo modo: lo statuto privilegiato dell'arte nella sfera estetica viene artificiosamente interpretato come una sopravvivenza di una condizione in cui lavoro manuale e lavoro intellettuale non sono ancora divisi e l'atto produttivo mantiene quindi la sua integrità e la sua unicità, mentre la produzione tecnica, che avviene a partire da una condizione di estrema divisione del lavoro, resta essenzialmente fungibile e riproducibile.

L'esistenza di un duplice statuto dell'attività poietica dell'uomo ci appare ormai tanto naturale, che dimentichiamo che l'ingresso dell'opera d'arte nella dimensione estetica è un

evento relativamente recente, e che, a suo tempo, esso introdusse una lacerazione radicale nella vita spirituale dell'artista, in seguito alla quale la produzione culturale dell'umanità ha mutato aspetto in modo sostanziale. Fra le prime conseguenze di questo sdoppiamento, fu la rapida eclissi di quelle scienze, come la Retorica e la Precettistica, di quelle istituzioni sociali, come le Botteghe e le scuole d'arte, e di quelle strutture della composizione artistica, come la ripetizione degli stili, la continuità iconografica e i tropi obbligati della composizione letteraria, che si fondavano, appunto, sull'esistenza di uno statuto unitario della *ποίησις* umana. Il dogma dell'originalità fece letteralmente esplodere la condizione dell'artista. Tutto quel che costituiva, in qualche modo, il luogo comune in cui le personalità dei singoli artisti si ritrovavano in vivente unità per assumere poi, nella costrizione di questo stampo comune, la loro inconfondibile fisionomia, divenne *luogo comune* in senso peggiorativo, un impaccio intollerabile dal quale l'artista in cui si è insinuato il moderno demone critico deve liberarsi o perire.

Nell'entusiasmo rivoluzionario che accompagnò questo processo, pochi si resero conto delle conseguenze negative che esso rischiava di produrre sulla condizione dell'artista stesso, che veniva inevitabilmente a perdere perfino la possibilità di un concreto statuto sociale.

Nelle sue *Osservazioni sull'Edipo*, Hölderlin, prevedendo questo pericolo, intuì che l'arte avrebbe ben presto avvertito l'esigenza di riacquistare il carattere di mestiere che aveva avuto in epoche più antiche. "Sarà bene," egli scrisse "per assicurare anche tra noi ai poeti un'esistenza civile, che la poesia, tenendo conto della diversità dei tempi e delle costituzioni, sia elevata anche presso di noi al grado della *μηχανή* degli antichi. Anche ad altre opere d'arte manca, in confronto con quelle greche, la certezza di un fondamento; almeno finora esse sono state giudicate più secondo le impressioni che suscitano che secondo il calcolo del loro statuto e gli altri procedimenti metodici con i quali viene prodotto il bello. Ma, in particolare, alla poesia moderna mancano la scuola e il carattere di mestiere, manca, cioè, che il suo procedimento possa essere calcolato e insegnato e che, una volta imparato, possa essere sempre ripetuto nella pratica con

sicurezza.”

Se guardiamo ora all'arte contemporanea, ci accorgiamo che l'esigenza di uno statuto unitario è divenuta in essa tanto forte, che, almeno nelle sue forme più significative, essa sembra fondarsi proprio su un'intenzionale confusione e perversione delle due sfere della ποιησις. L'esigenza di un'autenticità della produzione tecnica e quella di una riproducibilità della creazione artistica hanno fatto nascere due forme ibride, il *ready-made* e la *pop-art*, che mostrano al nudo la lacerazione esistente nell'attività poetica dell'uomo.

Duchamp, com'è noto, prese un prodotto qualsiasi, del genere che chiunque potrebbe acquistare in un grande magazzino, e, estraniandolo dal suo ambiente naturale, lo introdusse a forza, con una sorta di atto gratuito, nella sfera dell'arte. Giocando, cioè, critica-mente sull'esistenza di un duplice statuto dell'attività creatrice dell'uomo, egli - almeno nel breve istante che dura l'effetto dell'estraneazione - fece passare l'oggetto da uno statuto di riproducibilità e fungibilità tecnica a quello di autenticità e unicità estetica.

Anche la *pop-art* - come il *ready-made* - si fonda su una perversione del duplice statuto dell'attività produttiva, ma, in essa, il fenomeno si presenta, in qualche modo, rovesciato, e assomiglia piuttosto a quel *reciprocai ready-made* a cui pensava Duchamp quando suggeriva di usare un Rembrandt come tavolo da stiro. *Mentre il ready-made procede infatti dalla sfera del prodotto tecnico a quella dell'opera d'arte, la pop-art si muove invece dallo statuto estetico a quello del prodotto industriale.* Mentre nel *ready-made* lo spettatore veniva, cioè, confrontato con un oggetto esistente secondo lo statuto della tecnica che gli si presentava inspiegabilmente carico di un certo potenziale di autenticità estetica, nella *pop-art* lo spettatore si trova davanti a un'opera d'arte che sembra spogliarsi del suo potenziale estetico per assumere paradossalmente lo statuto del prodotto industriale.

In entrambi i casi - tranne che per l'istante che dura l'effetto di estraneazione - il passaggio da uno statuto all'altro è impossibile: ciò che è riproducibile non può diventare originale, e ciò che è irriproducibile non può essere riprodotto. L'oggetto non può arrivare alla presenza, resta avvolto nell'ombra, sospeso in una sorta di limbo inquietante fra essere

e non-essere; ed è appunto questa impossibilità che conferisce tanto al *ready-made* che alla *pop-art* tutto il loro enigmatico senso.

Entrambe le forme portano, cioè, la lacerazione al suo punto estremo, e, in questo modo, fanno segno al di là dell'estetica, verso una zona (che resta però ancora avvolta nell'ombra) in cui l'attività pro-duttiva dell'uomo possa riconciliarsi con se stessa. Ma quel che, in entrambi i casi, entra in crisi in modo radicale, è la stessa sostanza poietica dell'uomo, quella *ποίησις* di cui Platone diceva che: "qualsiasi causa capace di addurre una cosa dal non-essere all'essere è *ποίησις*". Nel *ready-made* e nella *pop-art* nulla viene alla presenza, se non la privazione di una potenza che non riesce a trovare in alcun luogo la propria realtà. *Ready-made* e *pop-art* costituiscono, cioè, la forma più alienata (e quindi estrema) della *ποίησις*, quella in cui la privazione stessa viene alla presenza. E, nella luce crepuscolare di questa presenza-assenza, la domanda sul destino dell'arte suona ormai in questa forma: com'è possibile accedere in modo originale a una nuova *ποίησις*?

Se cerchiamo ora di avvicinarci al senso di questo destino estremo della *ποίησις*, per il quale essa dispensa ormai il suo potere soltanto come privazione (ma anche questa privazione è, in realtà, un dono estremo della poesia, il più compiuto e carico di senso, perché in esso il nulla stesso è chiamato alla presenza), è l'opera stessa che dobbiamo interrogare, perché è nell'opera che la *ποίησις* realizza il suo potere. Qual è, allora, il carattere dell'opera, in cui si concreta l'attività pro-duttiva dell'uomo?

Per Aristotele, la pro-duzione nella presenza operata dalla *ποίησις* (tanto per le cose che hanno nell'uomo la loro *ἀρχή* quanto per quelle che sono secondo natura) ha il carattere della *ἐνέργεια*. Di solito si traduce questa parola con "attualità", "realtà effettiva" (in contrapposizione a "potenza"), ma, in questa traduzione, la sonorità originaria della parola resta velata. Aristotele si serve anche - per indicare lo stesso concetto - di un termine forgiato da lui stesso: *εντελέχεια*. Ha il carattere dell'*εντελέχεια* ciò che entra e permane nella presenza raccogliendosi in modo finale in una forma in cui

trova la propria pienezza, la propria compiutezza, e, in quanto tale, ἐν τέλει ἔχει, si possiede-nella-propria-fine. Ενέργεια significa quindi essere in-opera, ἐν ἔργον, in quanto l'opera, l'ἔργον, è, appunto, *entelechia*, ciò che entra e dura nella presenza raccogliendosi nella propria forma come nel proprio fine.

All'ἐνέργεια si oppone, per Aristotele, la δύναμις (la *potentia* dei latini), che caratterizza il modo della presenza di ciò che, non essendo in opera, non si possiede ancora nella propria forma come nella propria fine, ma è semplicemente sul modo della disponibilità, dell'essere adatto a..., come un'asse di legno nella bottega del falegname o un blocco di marmo nello studio dello scultore si tengono disponibili per l'atto poietico che li farà apparire come tavolo o come statua.

L'opera, il risultato della ποίησις, in quanto è appunto produzione e stazione in una forma che si possiede nel proprio fine, non può mai essere soltanto in potenza; per questo Aristotele dice che: “noi non diremmo mai che qualcosa esiste a partire dalla τέχνη, se, per esempio, qualcosa è un letto soltanto come disponibilità e potenza (δύναμις), ma non ha la forma del letto”⁴.

Se consideriamo ora il duplice statuto dell'attività poietica dell'uomo nel nostro tempo, vediamo che, mentre l'opera d'arte ha per eccellenza il carattere dell'ἐνέργεια, si possiede cioè nell'irripetibilità del proprio εἶδος formale come nel suo fine, questa stazione energetica nella propria forma manca invece al prodotto della tecnica, come se il carattere della disponibilità finisse con l'oscurarne l'aspetto formale. Il prodotto industriale è, sì, compiuto, nel senso che è giunto a termine il processo produttivo, ma la particolare relazione di lontananza col proprio principio - in altre parole: la sua riproducibilità - fa sì che il prodotto non si possenga mai nella propria forma come nel proprio fine, e resti così in una condizione di perpetua potenzialità. *L'ingresso nella presenza ha, cioè, nell'opera d'arte il carattere dell'ἐνέργεια, dell'essere-in-opera, e nel prodotto industriale, quello della δύναμις, della disponibilità per...* (cosa che si esprime di solito dicendo che il prodotto industriale non è “opera”, ma, appunto, prodotto).

Ma lo statuto energetico dell'opera d'arte nella dimensione estetica è poi veramente tale? Da quando il nostro rapporto

con l'opera d'arte si è ridotto (o, se si vuole, purificato) al solo godimento estetico per mezzo del buon gusto, lo statuto dell'opera stessa è andato insensibilmente mutando sotto i nostri occhi. Noi vediamo che musei e gallerie conservano e accumulano opere d'arte perché esse siano in ogni momento disponibili per la fruizione estetica dello spettatore, press'a poco come avviene per le materie prime o le merci accumulate in un magazzino. Dovunque un'opera d'arte è oggi pro-dotta ed esposta, il suo aspetto *energetico*, cioè l'essere-in-opera dell'opera, è cancellato per far posto al carattere di stimolante del sentimento estetico, di mero supporto della fruizione estetica. Il carattere dinamico della disponibilità per la fruizione estetica, oscura, cioè, nell'opera d'arte, il carattere *energetico* della stazione finale, nella propria forma. Se questo è vero, allora anche l'opera d'arte, nella dimensione estetica, ha, come il prodotto della tecnica, il carattere della δύναμις, della disponibilità per..., e lo sdoppiamento dello statuto unitario dell'attività pro-duttiva dell'uomo segna, in realtà, il suo trapasso dalla sfera dell'ἐνέργεια a quella della δύναμις, dall'essere-in-opera alla mera potenzialità.

Il sorgere delle poetiche dell'opera aperta e del *work-in-progress*, che si fondano su uno statuto non energetico, ma dinamico dell'opera d'arte, significa appunto questo momento estremo dell'esilio dell'opera d'arte dalla propria essenza, il momento in cui - divenuta pura potenzialità, il mero essere-disponibile in sé e per sé - essa assume coscientemente su di sé la propria impotenza a possedersi nella fine. Opera aperta significa: opera che non si possiede nel proprio εἶδος come nel proprio fine, opera che non è mai in opera, cioè: (se è vero che opera è ἐνέργεια): non-opera, δύναμις, disponibilità e potenza.

Proprio in quanto è sul modo della disponibilità per... e gioca più o meno consapevolmente sullo statuto estetico dell'opera d'arte come mera disponibilità per la fruizione estetica, l'opera aperta non costituisce un superamento dell'estetica, ma soltanto una delle forme del suo compimento, ed è solo negativamente che essa può far segno al di là dell'estetica.

Allo stesso modo, *ready-made* e *pop-art* - che giocano, pervertendolo, sul duplice statuto dell'attività produttiva dell'uomo nel nostro tempo - sono anch'essi sul modo della

δύναμις, e di una δύναμις che non può mai possedersi-nella-fine; ma, proprio in quanto - sottraendosi tanto alla fruizione estetica dell'opera d'arte che al consumo del prodotto tecnico - realizzano almeno per un istante una sospensione dei due statuti, essi spingono ben più in là di quanto non faccia l'opera aperta la coscienza della lacerazione e si presentano come una vera e propria disponibilità-verso-il-nulla. Come, infatti, - non appartenendo propriamente né all'attività artistica né alla produzione tecnica - si può dire che nulla in essi venga in realtà alla presenza, così, non offrendosi essi in senso proprio né al godimento estetico né al consumo, si può dire che, nel loro caso, disponibilità e potenza siano rivolte verso il nulla, e in questo modo, riescano veramente a possedersi-nella-fine.

La disponibilità-verso-il-nulla, pur non essendo ancora opera, è, infatti, in qualche modo, una presenza negativa, un'ombra dell'essere-in-opera: è ~~ἐνέπτετα~~, ~~opera~~, e, come tale, costituisce l'appello critico più urgente che la coscienza artistica del nostro tempo abbia espresso verso l'essenza alienata dell'opera d'arte. La lacerazione dell'attività produttiva dell'uomo, la "degradante divisione del lavoro in lavoro manuale e in lavoro intellettuale" non è qui colmata, ma è spinta, anzi, al suo estremo: e, tuttavia, è anche a partire da questa autosoppressione dello statuto privilegiato del "lavoro artistico", il quale raccoglie ora nella loro inconciliabile opposizione le due facce del pomo diviso a metà della pro-duzione umana, che sarà un giorno possibile uscire dalla palude dell'estetica e della tecnica per restituire la sua dimensione originale allo statuto poetico dell'uomo sulla terra.

Note

1. *Convito*, 205b.
2. Scriveremo d'ora in poi pro-duzione e pro-dotto per indicare il carattere essenziale della ποίησις, cioè la produzione nella presenza; produzione e prodotto per riferirci invece in particolare al fare della tecnica e dell'industria.
3. *Fisica*, 192b. Per un'illuminante interpretazione del secondo libro di quest'opera di Aristotele, cfr. Heidegger, *Vom Wesen und Begriff der φύσις. Aristoteles' Physik, B,I.* (1939), ora in *Wegmarken* (1967), pp. 309-71.
4. *Op. cit.*, 193a

Capitolo ottavo.

Poiesis e praxis

È venuto forse il momento di provare ad intendere in modo più originale la frase che abbiamo usato nel capitolo precedente: “l’uomo ha sulla terra uno statuto poetico, cioè pro-duttivo”. Il problema del destino dell’arte nel nostro tempo ci ha condotto a porre come inseparabile da esso il problema del senso dell’attività produttiva, del “fare” dell’uomo nel suo complesso. Quest’attività produttiva è intesa nel nostro tempo come *prassi*. Secondo l’opinione corrente, tutto il fare dell’uomo -tanto quello dell’artista e dell’artigiano, che quello dell’operaio e dell’uomo politico - è prassi, cioè manifestazione di una volontà produttrice di un effetto concreto. Che l’uomo abbia sulla terra uno statuto produttivo, significherebbe allora che lo statuto della sua abitazione sulla terra è uno statuto *pratico*.

Noi siamo così abituati a questa considerazione unitaria di tutto il “fare” dell’uomo come prassi, che non ci rendiamo conto che esso potrebbe invece essere concepito - ed è stato concepito in altre epoche storiche - in modo diverso. I greci, a cui dobbiamo quasi tutte le categorie attraverso le quali giudichiamo noi stessi e la realtà che ci circonda, distinguevano, infatti, chiaramente fra *poiesis* (*poiein*, produrre, nel senso di portare in essere) e *praxis* (*prattein*, fare, nel senso di agire). Mentre al centro della prassi era, come vedremo, l’idea della volontà che si esprime immediatamente nell’azione, l’esperienza che stava al centro della *poiesis* era la pro-duzione nella presenza, cioè il fatto che, in essa, qualcosa venisse dal non-essere all’essere, dall’occultamento alla piena luce dell’opera. Il carattere essenziale della *poiesis* non era, cioè, nel suo aspetto di processo pratico, volontario, ma nel suo essere un modo della verità, intesa come dis-velamento, á-

λήθεια. Ed era proprio per questa sua essenziale prossimità con la verità che Aristotele, che teorizza più volte questa distinzione all'interno del “fare” dell'uomo, tendeva ad assegnare alla *poiesis* un posto più alto rispetto alla *praxis*. La radice della *praxis* affondava infatti, secondo Aristotele, nella condizione stessa dell'uomo in quanto *animal*, essere vivente, e non era cioè altro che il principio del movimento (la volontà, intesa come unità di appetito, desiderio e volizione) che caratterizza la vita.

Una considerazione tematica del lavoro, accanto alla *poiesis* e alla *praxis*, come uno dei modi fondamentali dell'attività dell'uomo, fu impedita ai greci dalla circostanza che il lavoro corporale reso necessario dai bisogni della vita era riservato agli schiavi; ma questo non significa che essi non fossero consapevoli della sua esistenza o non ne avessero compreso la natura. Lavorare significava sottomettersi alla necessità, e la sottomissione alla necessità, uguagliando l'uomo alla bestia costretta alla perpetua ricerca del proprio sostentamento, era ritenuta incompatibile con la condizione di uomo libero. Come ha giustamente osservato Hannah Arendt, affermare che il lavoro era disprezzato dall'antichità perché era riservato agli schiavi, è, in realtà, un pregiudizio: gli antichi facevano il ragionamento opposto, e giudicavano che l'esistenza degli schiavi fosse necessaria a causa della natura servile delle occupazioni che provvedevano al sostentamento della vita. Essi avevano cioè compreso uno dei caratteri essenziali del lavoro, che è il suo riferimento immediato al processo biologico della vita. Mentre infatti la *poiesis* costruisce lo spazio in cui l'uomo trova la propria certezza e assicura la libertà e la durata della sua azione, il presupposto del lavoro è, invece, la nuda esistenza biologica, il processo ciclico del corpo umano, il cui metabolismo e le cui energie dipendono dai prodotti elementari del lavoro¹.

Nella tradizione della cultura occidentale, la distinzione di questo triplice statuto del “fare” umano si è andata progressivamente offuscando. Quel che i greci pensavano come *poiesis*, viene inteso dai latini come un modo dell'*agere*, e, cioè, come un agire che mette-in-opera, un *operari*. *Λεργον* e *ἐνέργεια*, che, per i greci, non avevano direttamente a che fare con l'azione, ma designavano il carattere essenziale della

statura nella presenza, diventano per i romani *actus* e *actualitas*, vengono cioè trasposti (tra-dotti), sul piano dell'*agere*, della produzione volontaria di un effetto. Il pensiero teologico cristiano, pensando l'Essere supremo come *actus purus*, lega alla metafisica occidentale l'interpretazione dell'essere come effettualità ed atto. Quando questo processo si compie nell'epoca moderna, ogni possibilità di distinguere fra *poiesis* e *praxis*, pro-duzione e azione, viene a mancare. Il "fare" dell'uomo è determinato come attività produttrice di un effetto reale (l'opus dell' *operari*, il *factum* del *facere*, l'*actus* dell'*agere*), il cui valore è apprezzato in funzione della volontà che in essa si esprime, e, cioè, in relazione alla sua libertà e alla sua creatività. L'esperienza centrale della *poiesis*, la pro-duzione nella presenza, cede ora il posto alla considerazione del "come", cioè del processo attraverso il quale l'oggetto è stato prodotto. Per quel che concerne l'opera d'arte, ciò significa che l'accento viene spostato da quella che per i greci era l'essenza dell'opera, e, cioè, il fatto che in essa qualcosa venisse in essere dal nonessere, aprendo così lo spazio della verità (ἀλήθεια) e edificando un mondo per l'abitazione dell'uomo sulla terra, all'*operari* dell'artista, cioè al genio creativo e alle particolari caratteristiche del processo artistico in cui esso trova espressione.

Parallelamente a questo processo di convergenza fra *poiesis* e *praxis*, il lavoro, che occupava il posto più basso nella gerarchia della vita attiva, ascende al rango di valore centrale e di comune denominatore di ogni attività umana. Questa ascesa comincia nel momento in cui Locke scopre nel lavoro l'origine della proprietà, continua quando Adam Smith lo eleva a fonte di ogni ricchezza e raggiunge il suo culmine con Marx, che ne fa l'espressione dell'umanità stessa dell'uomo². A questo punto, tutto il "fare" umano è interpretato come prassi, attività produttrice concreta (in opposizione a teoria, intesa come sinonimo di pensiero e contemplazione astratta), e la prassi è pensata a sua volta a partire dal lavoro, cioè dalla produzione della vita materiale, corrispondente al ciclo biologico della vita. E questo agire produttivo determina oggi dovunque lo statuto dell'uomo sulla terra, inteso come il vivente (*animal*) che lavora (*laborans*), e, nel lavoro, produce se stesso e si assicura il dominio della terra. Anche dove il pensiero di Marx

è condannato e rifiutato, oggi l'uomo è dovunque il vivente che produce e lavora. La produzione artistica, divenuta attività creativa, entra anch'essa nella dimensione della prassi, sia pure di una prassi del tutto particolare, creazione estetica o sovrastruttura.

Nel corso di questo processo, che implica un totale rovesciamento della gerarchia tradizionale delle attività dell'uomo, una cosa resta tuttavia immutata: l'irradicamento della prassi nell'esistenza biologica, che Aristotele aveva espresso interpretandone il principio come volontà, appetito e impulso vitale. L'ascesa del lavoro dal posto più basso a quello più alto e la conseguente eclisse della sfera della *poiesis*, dipesero anzi proprio dal fatto che il processo senza fine che esso poneva in essere era, fra le attività dell'uomo, quella più direttamente legata al ciclo biologico dell'organismo.

Tutti i tentativi che si sono succeduti nell'epoca moderna per fondare in modo nuovo il "fare" dell'uomo, sono sempre rimasti ancorati a questa interpretazione della prassi come volontà e impulso vitale, cioè, in ultima analisi, a un'interpretazione della vita, dell'uomo in quanto essere vivente. La filosofia del "fare" dell'uomo è rimasta, nel nostro tempo, una filosofia della vita. Anche quando Marx rovescia la gerarchia tradizionale fra teoria e prassi, la determinazione aristotelica della prassi come volontà resta inalterata, perché il lavoro è, per Marx, nella sua essenza, "forza di lavoro" (*Arbeitskraft*), il cui fondamento risiede nella naturalità stessa dell'uomo inteso come "essere naturale attivo", cioè dotato di appetiti e impulsi vitali.

Allo stesso modo, tutti i tentativi di superare l'estetica e di dare un nuovo statuto alla produzione artistica, sono stati compiuti a partire dall'offuscamento della distinzione fra *poiesis* e *praxis*, interpretando, cioè, l'arte come un modo della prassi e la prassi come espressione di una volontà e forza creatrice. La definizione che Novalis dà della poesia come "uso volontario, attivo e produttivo dei nostri organi" e l'identificazione nietzschiana di arte e volontà di potenza nell'idea dell'universo "come opera d'arte che partorisce se stessa", l'aspirazione di Artaud a una liberazione teatrale della volontà e il progetto situazionista di un superamento dell'arte inteso come realizzazione pratica delle istanze creative che in

essa si esprimono in modo alienato, restano tributarie di una determinazione dell'essenza dell'attività umana come volontà e impulso vitale, e si fondano perciò sull'oblio dell'originale statuto pro-duttivo dell'opera d'arte come fondazione dello spazio della verità. Il punto di arrivo dell'estetica occidentale è una metafisica della volontà, cioè della vita intesa come energia e impulso creatore.

Questa metafisica della volontà è penetrata a tal punto nella nostra concezione dell'arte, che anche le critiche più radicali dell'estetica non hanno pensato a metterne in dubbio il principio che ne costituisce il fondamento, e cioè l'idea che l'arte sia espressione della volontà creatrice dell'artista. In questo modo, esse restano all'interno dell'estetica, in quanto non fanno che sviluppare all'estremo una delle due polarità su cui essa fonda la sua interpretazione dell'opera d'arte: quella del genio inteso come volontà e forza creativa. Eppure quel che i greci volevano significare con la distinzione fra *poiesis* e *praxis* era appunto che l'essenza della *poiesis* non ha nulla a che fare con l'espressione di una volontà (rispetto alla quale l'arte non è in alcun modo necessaria): essa risiede invece nella produzione della verità e nell'apertura, che ne consegue, di un mondo per l'esistenza e l'azione dell'uomo.

Nelle pagine che seguono, interrogandoci sul rapporto fra *poiesis* e *praxis* nel pensiero occidentale, cercheremo di determinarne nelle grandi linee l'evoluzione e di far segno verso il processo attraverso il quale l'opera d'arte passa dalla sfera della *poiesis* a quella della *praxis*, fino a trovare il proprio statuto all'interno di una metafisica della volontà, cioè della vita e della sua creatività.

1 - “Altro è il genere della *poiesis* da quello della *praxis*. ”

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, i greci si servivano, per caratterizzare la *ποίησις*, la pro-duzione umana nella sua integrità, della parola *τέχνη*, e designavano con l'unico nome di *τεχνίτης* tanto l'artigiano che l'artista. Ma questa unità di designazione non significava in alcun modo che i greci pensassero la pro-duzione a partire dal suo aspetto

materiale e pratico, come un fare manuale; ciò che essi chiamavano τέχνη non era né la realizzazione di una volontà né semplicemente un fabbricare, ma un modo della verità, dell'ἀληθεύειν, dello svelamento che produce le cose dall'occultamento alla presenza.

Τέχνη significava cioè per i greci: far apparire, ποίησις, pro-duzione nella presenza; ma questa pro-duzione non era intesa a partire da un *agere*, da un fare, ma da una γνώσις, da un sapere³. Pro-duzione (ποίησις, τέχνη) e prassi (πράξις) non sono, pensati in modo greco, la stessa cosa.

Nell'Etica a Nicomaco, svolgendo una celebre classificazione delle "disposizioni" attraverso le quali l'anima raggiunge la verità, Aristotele distingue in modo reciso fra ποίησις e πράξις. (Eth. Nie. VI, II 40b): "ἄλλο τὸ γένος πράξεως καὶ ποιήσεως: τῆς μὲν γὰρ ποιήσεως ἕτερον τὸ τέλος τῆς δὲ πράξεως οὐκ ἂν εἴη ἐστὶ γὰρ αὕτη ἢ εὐπραξία τέλος". "Altro è il genere della prassi e quello della produzione; il fine della pro-duzione è infatti altro (dal produrre stesso); il fine della prassi non potrebbe invece essere altro: agire bene è infatti in se stesso il fine."

L'essenza della pro-duzione, pensata in modo greco, è di portare qualcosa nella presenza (per questo Aristotele dice ἐστὶ δε τέχνη πάσα περί γένεσιν, ogni arte concerne il dare origine): per conseguenza, essa ha necessariamente fuori di sé il suo fine (τέλος) e il suo limite (τέλος e πέρας, limite, sono in greco la stessa cosa, cfr. Aristotele, Met. IV, 1022b), che non si identificano con l'atto stesso del produrre. I greci pensavano cioè la produzione e l'opera d'arte in modo opposto a quello in cui l'estetica ci ha abituato a pensarle: la ποίησις non è un fine in sé, non ha in se stessa il suo limite, perché nell'opera non porta alla presenza se stessa, come la πράξις nel πρακτόν, l'agire nell'atto; l'opera d'arte non è, infatti, il risultato di un fare, l'*actus* di un *agere*, ma è qualcosa di sostanzialmente altro (ἕτερον) dal principio che l'ha pro-dotta nella presenza. L'ingresso dell'arte nella dimensione estetica è pertanto possibile solo in quanto l'arte stessa è già uscita dalla sfera della pro-duzione, della ποίησις, per entrare in quella della *praxis*.

Ma, se ποιεῖν e πράττειν non sono per i greci la stessa cosa, qual è allora l'essenza della πράξις ?

La parola πράξις viene da πείρω, traverso, ed è etimologicamente connessa a πέρα (al di là), πόρος (passaggio, porta) e πέρας (limite). Vi è in essa il senso di un *andare attraverso*, di un passaggio che va fino al πέρας, al limite. Πέρας ha qui il senso di fine, termine, punto estremo, ρὸ τέλος ἐκάστου (Aristotele, Met. V, 1022a), ciò verso cui procedono il movimento e l'azione; e questo termine, come abbiamo visto, non è esterno all'azione, ma è nell'azione stessa. Una parola italiana che, pensata secondo il suo etimo, corrisponde a πράξις, è *esperienza*, *ex-per-ientia*, che contiene la stessa idea di un *andare attraverso* dell'azione e nell'azione. La parola greca corrispondente a esperienza - εμπειρία - contiene, infatti, la stessa radice di πράξις: περ, πείρω, πέρας; è, etimologicamente, la stessa parola.

Aristotele accenna a un'affinità fra esperienza e prassi quando dice (Met. I, 981 a, 14) che “quanto al το πράττειν, al fare, l'εμπειρία, l'esperienza, non è inferiore alla τέχνη, perché, mentre la τέχνη è conoscenza dell'universale, l'esperienza è conoscenza del particolare, e la πράξις concerne appunto il particolare”. Nello stesso luogo, Aristotele dice che gli animali hanno impressioni e memoria (φαντασάι καὶ μνήμη), ma non esperienza, mentre gli uomini sono capaci di εμπειρία, e, grazie ad essa, hanno arte e scienza (επιστήμη καὶ τέχνη). L'esperienza - continua Aristotele - sembra molto simile all'arte, ma ne differisce invece sostanzialmente: “così, giudicare che quando Callia soffriva di questo o quel male, questo o quel rimedio gli giovava, e lo stesso riguardo a Socrate e ad altri uomini individualmente presi, questa è esperienza; ma giudicare che un rimedio giova a tutte le persone - considerate come classe - che soffrono di un certo male, questa è arte (τέχνη)”. In modo simile Aristotele caratterizza la conoscenza pratica, spiegando (Met. II, 993b) che mentre l'oggetto della teoria è la verità, l'oggetto della pratica è l'azione, “perché anche quando i pratici cercano il “come” di una cosa, essi non guardano l'eterno, ma il relativo (πρός τι) e l'immediato (νυν)”. Se ogni attività intellettuale è o pratica o pro-duttiva o teorica (πάσα διάνοια ἢ πρακτική ἢ ποιητική ἢ θεωρητική - Met. V, 1025b), l'esperienza è allora διάνοια πρακτική, νους πρακτικός, intelletto pratico, capacità di determinare questa o quella azione particolare. Che solo

l'uomo sia capace di esperienza significa dunque che soltanto l'uomo determina la sua azione, cioè l'attraversa, ed è pertanto capace di πράξις, dell'*andare attraverso fino al limite dell'azione* (dove il genitivo dell'*azione* ha valore a un tempo oggettivo e soggettivo).

Εμπειρία e πράξις, esperienza e prassi, appartengono dunque allo stesso processo, ἐμπειρία è νους πρακτικός-, ma, se è così, qual è il loro rapporto all'interno di questo processo, e, meglio, qual è il principio che le determina entrambe? La risposta che Aristotele dà a questo problema alla fine del suo trattato *Sull'anima* ha influito in modo decisivo su tutto quel che la filosofia occidentale ha pensato come prassi e attività umana.

Il trattato *Sull'anima* caratterizza il vivente come ciò che si muove da sé, e il movimento dell'uomo, in quanto essere vivente, è la πράξις.

Cercando una soluzione al problema di quale sia il principio motore della prassi, Aristotele scrive:

“Anche la volontà (ἡ ὁρεξις) ha il suo perché; ciò di cui vi è volontà è il principio dell'intelletto pratico (ἀρχή του πρακτικού νοῦ) e quest'ultimo è il principio della prassi (ἀρχή της πράξεως). Per questo a ragione entrambi sembrano essere ciò che muove, la volontà e l'intelletto pratico; il voluto, infatti, muove, e l'intelletto pratico muove in quanto suo principio (ἀρχή) è il voluto... Ma, in realtà, l'intelletto non muove senza la volontà, perché la volizione deliberante (βούλησις) è una specie di volontà, e, quando ci si muove secondo il ragionamento, ci si muove anche per volizione... Dunque è chiaro che la potenza dell'anima che muove è la volontà (*De anima*, III, 433a)”.

Il principio determinante (ἀρχή) della prassi come dell'intelletto pratico è dunque la volontà (ὁρεξις) -intesa nel senso più vasto, che comprende επιθυμία, appetito, θύμος, desiderio, e βούλησις, volizione -; che l'uomo sia capace di prassi, significa che l'uomo vuole la sua azione, e, volendola, la attraversa fino al limite; prassi è *l'andare attraverso fino al limite dell'azione*, mosso dalla volontà, azione voluta.

Ma la volontà non muove semplicemente, non è motore immobile, ma muove ed è mossa (κινεί και κινείται); è essa stessa movimento (κίνησις τις). La volontà non è cioè

semplicemente il principio motore della prassi, non è soltanto ciò da cui essa muove o prende inizio, ma attraversa e regge l'azione dal principio alla fine del suo ingresso nella presenza. *Attraverso l'azione, è la volontà che si muove e va fino al limite di se stessa.* Prassi è volontà che attraversa e percorre il proprio circolo fino al suo limite: *πράξις* è *ορεξις*, volontà e appetito.

La prassi, così determinata come volontà, resta -come abbiamo visto - per i greci ben distinta dalla *ποίησις*, dalla pro-duzione. Mentre questa ha il suo *πέρας*, il suo limite, fuori di sé, è, cioè, pro-duttiva, principio originale (*ἀρχή*) di qualcosa che è altro da se stessa, il volere che è all'origine della prassi e va, nell'azione, fino al suo limite, resta chiuso nel proprio circolo, vuole, attraverso l'azione, soltanto se stesso, e, come tale, non è pro-duttivo, conduce nella presenza soltanto se stesso.

2 - “L’arte poetica non è che un uso volontario, attivo e produttivo dei nostri organi. ”

L'interpretazione aristotelica della prassi come volontà attraversa da un capo all'altro la storia del pensiero occidentale. Nel corso di questa storia, come abbiamo visto, l'*ἐνέργεια* diventa *actualitas*, effettività e realtà, e la sua essenza è coerentemente pensata come un *agere*, un *actus*. L'essenza di questo *agere* è interpretata a sua volta secondo il modello aristotelico della reciproca appartenenza di *ορεξις* e *νοῦς πρακτικός*, come volontà e rappresentazione. Leibniz pensa così l'essere della monade come *vis primitiva activa*, e determina l'*agere* come unione di *perceptio* e *appetitus*, percezione e volontà; Kant e Fichte pensano la Ragione come Libertà, e la Libertà come volontà.

Riprendendo la distinzione leibniziana fra *appetitus* e *perceptio*, Schelling diede a questa metafisica della volontà una formulazione che doveva esercitare una grande influenza sul circolo dei poeti romantici di Jena.

“In ultima e suprema istanza,” egli scrive nelle *Ricerche filosofiche sulla natura della libertà umana* “non vi è altro Essere che la Volontà. Volontà è l'essere originale (*Ur-sein*) e ad essa

si applicano tutti i predicati di questo: assenza di fondo (*Grundlosigkeit*), eternità, indipendenza dal tempo, autoassentimento (*Selbstbejahung*). Tutta la filosofia non tende che a trovare questa suprema formulazione⁴.”

Ma Schelling non si limita ad assolutizzare la volontà fino a farne il principio originale; egli ne determina l'essere come volontà pura, volontà che vuole se stessa, e questa “volontà per la volontà” è l'*Ur-grund*, il fondo originale, o, meglio, l'*Un-grund*, il senzafondo, l'abisso informe e oscuro, la “fame d'essere” che esiste prima di ogni opposizione e senza il quale nulla può venire in esistenza.

“In origine” egli scrive “lo spirito, nel senso più ampio della parola, non è di natura teorica... in origine esso è piuttosto *volontà*, e una volontà unicamente per la volontà, una volontà che non vuole qualcosa, ma vuole soltanto se stessa.”

L'uomo, che partecipa tanto di questo abisso originale che dell'esistenza spirituale, è l'“essere centrale” (*Zentralwesen*), il mediatore fra Dio e la Natura; egli è “il redentore della Natura, verso il quale tendono tutte le creazioni che l'hanno preceduto”⁵.

Quest'idea dell'uomo come redentore e messia della natura, fu sviluppata da Novalis nella forma di un'interpretazione della scienza, dell'arte e, in genere, di tutta l'attività dell'uomo come “formazione” (*Bildung*) della natura, in un senso che sembra anticipare il pensiero di Marx e, per certi aspetti, quello di Nietzsche. Il progetto di Novalis è il superamento dell'idealismo di Fichte, che ha rivelato all'uomo la potenza dello spirito pensante.

Questo superamento è però situato da Novalis (come farà cinquant'anni dopo Marx) al livello della prassi, e di una prassi intesa come unità superiore di pensiero e di azione, che fornisce all'uomo il mezzo per trasformare il mondo e reintegrare l'età dell'oro. “Fichte” egli scrive (ed. Wasmuth, vol. III, fr. 1681) “ha insegnato e scoperto l'uso attivo dell'organo mentale. Ma ha egli scoperto le leggi dell'uso attivo degli organi in generale?” Così come noi muoviamo a nostro piacere il nostro organo mentale e ne traduciamo i movimenti in linguaggio e in atti volontari, allo stesso modo dovremmo imparare a muovere gli organi interni del nostro corpo e il corpo stesso nella sua integrità. Solo in questo caso l'uomo si

renderebbe veramente indipendente dalla natura e sarebbe in grado per la prima volta di costringere i sensi “a *produrre* per lui la forma che egli desidera, e, nel senso proprio della parola, egli potrebbe così vivere nel *suo* mondo”. Il fato che ha pesato finora sull'uomo è semplicemente la pigrizia del suo spirito: “ma, ampliando e formando la nostra attività, diventeremo noi stessi destino. Sembra che tutto scorra verso di noi dall'esterno, perché noi non scorriamo verso l'esterno. Noi siamo negativi perché vogliamo esserlo - più diventeremo positivi, più il mondo intorno a noi diventerà negativo - finché alla fine non ci sarà più negazione e saremo tutto in tutto. *Dio vuole degli dei*” (fr. 1682).

Quest’“arte di rendersi onnipotenti” mediante un uso attivo degli organi, consiste in un'appropriazione del nostro corpo e della sua attività organica creatrice: “Il corpo è lo strumento della formazione e della modificazione del mondo. Dobbiamo quindi fare del nostro corpo un organo *capace di tutto*. Modificare il nostro strumento significa *modificare* il mondo” (fr. 1684).

Dove questa appropriazione si realizzasse, si realizzerebbe anche la conciliazione dello spirito e della natura, della volontà e del caso, della teoria e della prassi in una superiore unità, in un “io assoluto, pratico, empirico” (fr. 1668).

Novalis dà a questa prassi superiore il nome di Poesia (*Poesie*), e la definisce in questo modo:

“L'arte poetica è un uso volontario, attivo e produttivo dei nostri organi” (fr. 1339).

Un frammento del 1798 indica quale sia il senso proprio di questa prassi superiore:

“Tutto ciò che è *involontario* deve diventare *volontario*” (fr. 1686).

Il principio della Poesia, in cui si realizza l'unità della teoria e della prassi, dello spirito e della natura, è la volontà, e non la volontà di qualcosa, ma la volontà assoluta, la volontà di volontà, nel senso in cui Schelling aveva determinato l'abisso originale:

“Io mi so quale mi voglio, e mi voglio quale mi so -perché io *voglio* la mia *volontà*, voglio su un modo assoluto. In me, per conseguenza, sapere e volere sono perfettamente uniti” (fr. 1670).

L'uomo che si è elevato a questa prassi superiore è il messia della natura, in cui il mondo si congiunge al divino e trova il suo significato più proprio:

“L'umanità è il senso più alto del nostro pianeta, il nervo che lega questo membro al mondo superiore, l'occhio che esso alza verso il cielo” (fr. 1680).

Al termine di questo processo, l'uomo e il divenire del mondo si identificano nel circolo della volontà assoluta e incondizionata, nella cui età dell'oro sembra già annunciarsi il messaggio di Zarathustra, di colui che nel grande meriggio dell'umanità insegna l'eterno ritorno dell'identico: “Tutto ciò che avviene, *io lo voglio*. Flegma volontario. Uso attivo dei sensi” (fr. 1730).

3 - “ *L'uomo produce in modo universale.* ”

Marx pensa l'essere dell'uomo come produzione. Produzione significa: praxis, “attività umana sensibile”. Qual è il carattere di questa attività? Mentre l'animale -scrive Marx - è immediatamente una sola cosa con la sua attività vitale, è la sua attività vitale, l'uomo non si confonde con essa, fa della sua attività vitale un mezzo per la sua esistenza, non produce in modo unilaterale, ma in modo universale. “Proprio soltanto per questo egli è un essere che appartiene a un genere (*Gattungswesen*)⁶ ” La prassi costituisce l'uomo nel suo essere proprio, fa cioè di lui un *Gattungswesen*. Il carattere della produzione è, dunque, quello di costituire l'uomo come essere capace di un genere, di fargli dono di un genere (*Gattung*). Ma, subito dopo, Marx aggiunge: “O meglio, (l'uomo) è un essere cosciente, cioè la sua propria vita è per lui un oggetto, proprio in quanto egli è un *Gattungswesen*, un essere appartenente a un genere”. L'uomo non sarebbe quindi un *Gattungswesen* in quanto è produttore, ma, al contrario, sarebbe la sua qualità di essere generico a farne un produttore. Questa ambiguità essenziale è ribadita ancora da Marx quando scrive che: “La creazione pratica di un mondo oggettivo, la trasformazione della natura inorganica è la riprova che l'uomo è un *Gattungswesen*”, ma che, d'altra parte, “proprio nella trasformazione del mondo

oggettivo l'uomo si prova realmente *per la prima volta* un *Gattungswesen* ”.

Ci troviamo qui davanti a un vero e proprio circolo ermeneutico: la produzione, la sua attività vitale cosciente, costituisce l'uomo come essere capace di un genere, ma, d'altra parte, è solo la sua capacità di avere un genere che fa dell'uomo un produttore. Che questo circolo non sia né una contraddizione né un difetto di rigore, ma che in esso, al contrario, si nasconda un momento essenziale della riflessione di Marx, è provato dal modo in cui Marx stesso mostra di avere coscienza della reciproca appartenenza di praxis e di “vita di genere” (*Gattungsleben*), quando scrive che “l'oggetto del lavoro è l'oggettivazione della vita di genere” e che il lavoro alienato, in quanto strappa all'uomo l'oggetto della sua produzione, gli strappa anche la sua vita di genere, la sua effettiva oggettività generica (*Gattungsgegenstandlichkeit*) ⁷.

Praxis e vita di genere si appartengono reciprocamente in un circolo, all'interno del quale l'una è origine e fondamento dell'altra. Solo perché Marx ha fatto fino in fondo nel suo pensiero l'esperienza di questo circolo, egli ha potuto staccarsi dal “materialismo intuitivo” (*anschauende Materialismus*) di Feuerbach e pensare la “sensibilità” come attività pratica, praxis. Il pensiero di questo circolo è, cioè, precisamente l'esperienza originale del pensiero di Marx. Che vuol dire, allora, *Gattung*, genere? Che significa che l'uomo è un *Gattungswesen*, un essere capace di genere?

Si è soliti tradurre questa espressione con “essere generico” o “essere appartenente a una specie”, nel senso derivato dalle scienze naturali che le parole “specie” e “genere” hanno nel linguaggio comune. Ma che *Gattung* non significhi semplicemente “specie naturale” è provato dal fatto che Marx considera la qualità di *Gattungswesen* precisamente come il carattere che distingue gli uomini dagli altri animali, e la collega espressamente alla praxis, all'attività vitale cosciente propria dell'uomo, e non all'attività vitale degli animali. Se solo l'uomo è un *Gattungswesen*, se solo l'uomo è capace di genere, la parola “genere” ha qui evidentemente un senso più profondo di quello naturalistico comune, un senso che non può essere inteso nella sua sonorità propria se non lo si pone in relazione con quel che la filosofia occidentale ha pensato con

questa parola.

Nel quinto libro della *Metafisica*, che è interamente dedicato alla spiegazione di alcuni termini, Aristotele definisce il genere (γένος) come γένεσις συνεχής. Così - egli aggiunge - l'espressione: "finché esiste il genere umano" significa: "finché vi è γένεσις συνεχής degli uomini"⁸. Si suole tradurre γένεσις συνεχής con "generazione continua", ma la traduzione è esatta solo se si dà a "generazione" il senso più ampio di "origine" e se non si intende la parola "continuo" semplicemente come "compatto, non interrotto", ma, secondo il suo etimo, come "ciò che tiene unito (συν-έχει), *con-tìnens*, ciò che con-tiene e si con-tiene". Γένεσις συνεχής significa: origine che tiene insieme (συν-έχει) nella presenza. Il genere (γένος) è il *continente originale* (tanto nel senso attivo di ciò che tiene unito e raccoglie, quanto nel senso riflesso di ciò che si tiene unito, è continuo) degli individui che appartengono ad esso.

Che l'uomo sia capace di un genere, sia un *Gattungswesen*, significa quindi: vi è per l'uomo un *continente originale*, un principio che fa sì che gli individui umani non siano estranei l'uno all'altro, ma siano appunto *umani*, nel senso che in ogni uomo è immediatamente e necessariamente presente l'intero genere. Per questo Marx può dire che "l'uomo è un *Gattungswesen*... perché si comporta verso se stesso come verso il genere presente e vivente" e che "la proposizione che all'uomo è reso estraneo il suo essere generico significa che un uomo è reso estraneo all'altro uomo, e, insieme, che ciascun uomo è reso estraneo all'essere dell'uomo"⁹.

La parola "genere" non è, cioè, intesa da Marx nel senso di specie naturale, di un carattere naturalistico comune sotteso in modo inerte alle differenze individuali - e lo è tanto poco che non sarà una connotazione naturalistica a fondare il carattere di uomo come *Gattungswesen*, ma la praxis, l'attività libera e cosciente -, ma nel senso attivo di γένεσις συνεχής, cioè come il principio originale (γένεσις) che in ogni individuo o in ogni atto fonda l'uomo come essere *umano*, e, così fondandolo, lo con-tiene, lo tiene unito agli altri uomini, ne fa un essere universale.

Per comprendere perché Marx si serva della parola "genere" (*Gattung*) e perché la caratterizzazione dell'uomo come essere capace di un genere occupi un posto così

essenziale nello sviluppo del suo pensiero, dobbiamo risalire alla determinazione che Hegel dà del genere nella *Fenomenologia dello Spirito*.

Trattando del valore del genere nella natura organica e del suo rapporto con l'individualità concreta, Hegel dice che la singola creatura vivente non è nello stesso tempo un individuo universale: l'universalità della vita organica è puramente contingente, e si potrebbe paragonare a un sillogismo "in cui a uno dei due estremi sta la vita come universale o come *genere*, e, all'altro estremo, la stessa vita universale, ma come singolo e individuo universale"; ma nel quale il termine medio, cioè l'individuo concreto, non è veramente tale, in quanto non possiede in sé i due estremi che dovrebbe mediare.

Per questo, a differenza di quanto avviene per la coscienza umana, "la natura organica" scrive Hegel "non ha storia; dal suo universale, la vita, essa precipita immediatamente nella singolarità dell'esistente".

Quando l'originale forza unificante del sistema hegeliano si dissolse, il problema della conciliazione fra "genere" e "individuo", fra il "concetto di uomo" e "l'uomo in carne ed ossa", tenne il posto centrale nelle preoccupazioni dei Giovani Hegeliani, o Hegeliani di sinistra. La mediazione dell'individuo e del genere rivestiva infatti un interesse particolare, in quanto, ricostituendo su una base concreta l'universalità dell'uomo, avrebbe portato nello stesso tempo la soluzione al problema dell'unità dello spirito e della natura, dell'uomo come essere *naturale* e dell'uomo come essere umano e *storico*.

In un opuscolo, pubblicato nel 1845, che godette di molta considerazione negli ambienti del socialismo tedesco, Moses Hess descrisse in questi termini il tentativo - e, insieme, il fallimento - degli "Ultimi Filosofi" (Stirner e Bauer) di conciliare i due termini contrapposti del sillogismo hegeliano:

A nessuno verrebbe in mente di affermare che l'astronomo sia il sistema solare di cui egli ha conosciuto l'esistenza. Il singolo uomo, però, che ha conosciuto la natura e la storia, deve, secondo i nostri ultimi filosofi, essere il "genere", il "tutto". Ogni uomo, si legge nella rivista di Buhl, è lo Stato, è l'Umanità. Ogni uomo è il genere, la totalità, l'umanità e il tutto, scriveva qualche tempo fa il filosofo Julius. "Il singolo

individuo è tutta la natura, e così anche è tutto il genere”, dice Stirner. Da quando esiste il cristianesimo si lavora per togliere la differenza fra padre e figlio, fra divino e umano, cioè fra il “concetto di uomo” e l’uomo “in carne ed ossa”. Ma come il protestantesimo non è riuscito a superare la differenza sopprimendo la chiesa visibile... così non ci sono riusciti gli ultimi filosofi, che hanno tolto anche la chiesa invisibile, e hanno però messo al posto del cielo “lo spirito assoluto”, l’autocoscienza e il *Gattungswesen*¹⁰.

A Feuerbach, Marx rimproverava appunto di non aver saputo conciliare l’individuo sensibile e l’universalità del genere, e di aver perciò pensato entrambi in modo astratto, concependo l’essere soltanto come “genere” (“*Gattung*”, fra virgolette), cioè come “generalità interna, muta, che collega *in modo naturale* molti individui” (als innere, stumme, die vielen Individuen *natürlich* verbindende Allgemeinheit) (V^a tesi su Feuerbach).

Il termine medio, che costituisce il genere dell’uomo, inteso non come generalità inerte e materiale, ma come γένεσις, principio originale attivo, è, per Marx, la praxis, l’attività produttiva umana. Che la praxis costituisca, in questo senso, il genere dell’uomo, ciò significa che la produzione che in essa si attua è, anche “autoproduzione dell’uomo”, l’atto d’origine (γένεσις) eternamente attivo e presente che costituisce e contiene l’uomo nel suo genere e fonda, nello stesso tempo, l’unità dell’uomo con la natura, dell’uomo come essere naturale e dell’uomo come essere naturale *umano*.

Nell’atto produttivo, l’uomo si situa cioè di colpo in una dimensione che è sottratta a ogni cronologia naturalistica, perché è essa stessa l’origine essenziale dell’uomo. Liberandosi a un tempo di Dio (come creatore primo) e della natura (intesa come il tutto indi-pendente dall’uomo, di cui egli fa parte allo stesso titolo degli altri animali), l’uomo si pone, nell’atto produttivo, come origine e natura dell’uomo¹¹. Quest’atto d’origine è dunque anche l’atto originale e la fondazione della storia, intesa come il divenir natura per l’uomo dell’essenza umana e il divenir uomo della natura. Come tale, cioè come genere e autoproduzione dell’uomo, la storia abolisce “la natura che precede la storia degli uomini, la quale non esiste

più ai nostri giorni da nessuna parte, salvo in qualche atollo australiano di recente formazione”, e - sopprimendo anche se stessa in quanto storia, in quanto *altro* dalla natura - si pone come la “vera storia naturale dell’uomo”. E, poiché storia è sinonimo di società, Marx può dire che la società (il cui atto d’origine è la praxis) “è l’unità essenziale, giunta al proprio compimento, dell’uomo con la natura, la vera resurrezione della natura, il naturalismo compiuto dell’uomo e l’umanismo compiuto della natura”. Ed è perché egli pensa la produzione in questa dimensione originale e fa l’esperienza della sua alienazione come dell’evento capitale della storia dell’uomo, che la determinazione che Marx dà della praxis attinge a un orizzonte essenziale del destino dell’uomo, dell’essere il cui statuto sulla terra è uno statuto produttivo. Ma, pur situando la praxis nella dimensione originale dell’uomo, Marx non ha pensato l’essenza della produzione al di là dell’orizzonte della metafisica moderna.

Se chiediamo infatti, a questo punto, che cosa conferisca alla praxis, alla produzione umana, il suo potere generico, e ne faccia così il continente originale dell’uomo, se chiediamo, in altre parole, quale sia il carattere che distingue la praxis dalla mera attività vitale propria anche degli altri animali, la risposta che Marx dà a questa domanda ci rimanda a quella metafisica della volontà di cui abbiamo visto l’origine nella determinazione aristotelica della πράξις come ορεξις e νοϋς πρακτικός.

La praxis, rispetto all’attività vitale degli altri animali, è definita da Marx in questo modo: “L’uomo fa della sua attività vitale stessa l’oggetto della sua *volontà* e della sua *coscienza*”, “L’attività *libera* e *cosciente* è il carattere di genere dell’uomo”. Mentre il carattere cosciente è, per Marx, un carattere derivato (“la coscienza è fin dall’inizio un prodotto sociale”), l’essenza originale della volontà ha la sua radice nell’uomo in quanto essere naturale, in quanto *vivente*. Come nella definizione aristotelica dell’uomo come ζῶον λόγον ἔχον, vivente dotato di λόγος, *animai rationale*, era necessariamente implicita un’interpretazione del vivente (ζῶον), il cui carattere originale Aristotele determinava - per il vivente uomo - come ορεξις, nel triplice senso di appetito, desiderio e volizione, così nella definizione marxiana dell’uomo come essere naturale *umano*, è

implicita una interpretazione dell'uomo come essere *naturale*, come *vivente*.

Il carattere dell'uomo come essere naturale è, per Marx, appetito (*Trieb*) e passione (*Leidenschaft, Passion*). "Come essere naturale, come essere naturale vivente, egli (l'uomo) è in parte fornito di *forze naturali* (natürlichen Kräften), di *forze vitali* (Lebenskräften), cioè è un essere naturale *attivo* (tätiges); e queste forze esistono in lui come disposizioni e facoltà, come appetiti (*Triebe*)..." ; "L'uomo come essere oggettivo sensibile è quindi un essere passivo, e, poiché sente questo suo patire, è un essere *appassionato* (leidenschaftliches). La passionalità, la passione (*die Leidenschaft, die Passion*) è la forza essenziale dell'uomo che tende energicamente al proprio oggetto¹²."

Quando il carattere cosciente della praxis sarà degradato - nell' *Ideologia tedesca* - a carattere derivato, e inteso come coscienza pratica, νοῦς πρακτικός,, rapporto immediato con l'ambiente sensibile circostante, la volontà, determinata naturalisticamente come appetito e passione, resterà il solo carattere originale della praxis. L'attività produttiva dell'uomo è, alla sua base, *forza vitale*, appetito e tensione energetica, passione. L'essenza della praxis, del carattere generico dell'uomo, come essere *umano* e storico, è così retrocessa in una connotazione naturalistica dell'uomo come essere *naturale*. Il continente originale del vivente uomo, del vivente che produce, è la volontà. La produzione umana è praxis. "L'uomo produce in modo universale."

4 - "L'arte è il più alto compito dell'uomo, la vera attività metafisica. "

Un problema dell'arte non esiste, come tale, all'interno del pensiero di Nietzsche, perché tutto il suo pensiero è pensiero dell'arte. Non esiste un'estetica di Nietzsche, perché Nietzsche non ha pensato in alcun momento l'arte a partire dall'αἴσθησις, dall'apprensione sensibile dello spettatore - e, tuttavia, è nel pensiero di Nietzsche che l'idea estetica dell'arte come *opus* di un *operari*, come principio creativo-formale, raggiunge il punto estremo del suo itinerario metafisico. E proprio perché nel

pensiero di Nietzsche si è cercato fino al suo fondo il destino nihilistico dell'arte occidentale, l'estetica moderna è, nel suo complesso, ancora lontana dal prendere coscienza del suo oggetto secondo l'alto statuto in cui Nietzsche pensò l'arte nel circolo dell'eterno ritorno e sul modo della volontà di potenza.

Questo statuto si enuncia per tempo nello svolgimento del suo pensiero, nella prefazione alla *Nascita della tragedia* (1871), in questo libro "in cui tutto è presagio". Esso suona: "l'arte è il più alto compito dell'uomo, la vera attività metafisica".

L'arte - come attività metafisica - costituisce il più alto compito dell'uomo. Questa frase non vuol dire, per Nietzsche, che la produzione di opere d'arte sia - da un punto di vista culturale ed etico - l'attività più nobile e importante dell'uomo. L'appello che, in questa frase, viene al linguaggio, non può essere inteso nella sua dimensione propria se non lo si situa nell'orizzonte dell'avvento di quel "più scomodo di tutti gli ospiti", a proposito del quale Nietzsche scrive: "Io descrivo ciò che viene, ciò che non può venire in altro modo: l'ascesa del nihilismo". Il "valore" dell'arte non può, cioè, essere apprezzato se non a partire dalla "devalorizzazione di tutti i valori". Questa devalorizzazione di tutti i valori - che costituisce l'essenza del nihilismo (*Der Wille zur Macht*, η. 2) - ha, per Nietzsche, due significati opposti (W. z. M., n. 22). Vi è un nihilismo che corrisponde a un'accresciuta potenza dello spirito e a un arricchimento vitale (Nietzsche lo chiama: nihilismo attivo) e un nihilismo come segno di decadenza e di impoverimento della vita (nihilismo passivo). A questa duplicità di significati corrisponde un'analoga opposizione fra un'arte che nasce da una sovrabbondanza di vita e un'arte che nasce dalla volontà di vendicarsi della vita. Questa distinzione è espressa nella sua pienezza nell'aforisma 370 della *Gaia Scienza*, che porta il titolo: "Che cos'è romanticismo", e che Nietzsche riteneva tanto importante da riprodurlo qualche anno più tardi -con qualche mutamento - nel suo "Nietzsche contro Wagner":

Relativamente a tutti i valori estetici - scrive Nietzsche - mi servo ora di questa distinzione fondamentale; in ogni singolo caso domando: è qui divenuta creatrice la bramosia o la sovrabbondanza? A tutta prima, potrebbe sembrare più

raccomandabile un'altra distinzione - che è di gran lunga più evidente sembrerebbe cioè più opportuno considerare attentamente se la causa della creazione sia il desiderio di fissare in forme immutabili, di eternizzare, di *essere*, oppure invece il desiderio di distruzione, di mutamento, di innovazione, di avvenire, di *divenire*. Ma, guardate più a fondo, entrambe queste specie di desiderio si mostrano ancora ambigue e, in verità, interpretabili proprio secondo lo schema proposto prima, e, a mio parere, preferito con ragione. Il desiderio di *distruzione*, di mutamento, di divenire, può essere l'espressione della forza sovrabbondante, gravida d'avvenire (il mio *terminus* per tutto questo è, com'è noto, la parola "dionisiaco"), ma può anche essere l'odio della creatura mal riuscita, indigente, fallita, che distrugge, *deve* distruggere, perché quel che sussiste, anzi ogni sussistere, ogni essere stesso rimescola il suo sdegno e aizza la sua ferocia; per comprendere questo modo di sentire si osservino da vicino i nostri anarchici. La volontà di *eternizzare* esige parimenti una doppia interpretazione. Può scaturire da gratitudine e amore: un'arte che abbia questa origine sarà sempre un'arte di apoteosi, ditirambica, forse, con Rubens; beatamente beffarda, con Hafis; piena di chiarezza e di indulgenza, con Goethe; un'arte che diffonde un omerico chiarore di luce e di gloria su tutte le cose (in questo caso, parlo di arte *apollinea*). Ma potrebbe anche essere la volontà tirannica di un uomo straziato dal dolore, in lotta, martoriato, che vorrebbe imprimere in quel che è più legato alla sua persona, alla sua singolarità, in quel che è più intimo in lui, nella caratteristica idiosincrasia del suo dolore, il sigillo di una legge vincolante e di una forza coattiva e che prende, per così dire, vendetta di tutte le cose, incidendo, incastrando a viva forza, marchiando a fuoco in esse la sua immagine, l'immagine della *sua* tortura. Quest'ultimo è il *pessimismo romantico* nella sua forma più significativa, sia come schopenhauriana filosofia del volere, sia come musica wagneriana: il pessimismo romantico, l'ultimo grande avvenimento nel destino della nostra cultura. (Che ci possa poi anche essere un pessimismo classico - questo presentimento e questa visione appartengono a me, sono il mio *proprium* e *ipsissimum*: resta il fatto che la parola "classico" non suona bene alle mie orecchie, è di gran lunga troppo usata, è

divenuta troppo rotonda e irriconoscibile. Io lo chiamo, quel pessimismo dell'avvenire - poiché sta per arrivare, io lo vedo che sta arrivando! - il pessimismo *dionisiaco*.)

Nietzsche si rendeva conto che l'arte - in quanto negazione e distruzione di un mondo della verità contrapposto a un mondo delle apparenze - assumeva anch'essa necessariamente una colorazione nihilistica: ma egli interpretava questo carattere - almeno per l'arte dionisiaca - come espressione di quel nihilismo attivo a proposito del quale doveva scrivere più tardi: "fin dove il nihilismo come negazione di un mondo vero, di un essere, potrebbe essere un pensiero divino" (W.z.M., n. 15).

Nel 1881, quando scrive *La Gaia Scienza*, il processo di diversificazione fra arte e nihilismo passivo (a cui corrisponde, nell'af. 370, il pessimismo romantico) è ormai giunto a compimento. Se non avessimo consentito alle arti - egli scrive nell'af. 107 - il riconoscimento dell'illusione e l'errore come condizioni dell'esistenza conoscitiva e sensibile non ci sarebbe affatto sopportabile, e le conseguenze dell'onestà intellettuale sarebbero nausea e suicidio. Ma esiste una controforza che ci aiuta ad eludere queste conseguenze, ed è appunto l'arte intesa come "buona volontà dell'apparenza": "in quanto fenomeno estetico, ci è ancora *sopportabile* l'esistenza, e mediante l'arte ci sono concessi l'occhio e la mano e soprattutto la buona coscienza per *poter* fare di noi stessi un siffatto fenomeno". Intesa in questa dimensione, l'arte è "la forza antitetica rivolta contro ogni volontà di annichilazione della vita, il principio anticristiano, antibuddistico, antinihilista *par excellence*" (W. z. M., n. 853).

La parola arte designa qui qualcosa di incomparabilmente più vasto di quel che siamo soliti rappresentarci con questo termine e il suo senso proprio rimane inattuabile finché ci ostiniamo a restare sul terreno dell'estetica e (poiché tale è l'interpretazione corrente del pensiero di Nietzsche) dell'estetismo. Quale sia la dimensione in cui Nietzsche situa questo più alto compito metafisico dell'uomo, ce lo indica un aforisma che porta il titolo: "Stiamo all'erta". Se noi accordiamo la nostra mente alla sonorità propria dell'aforisma, se ascoltiamo parlare in esso la voce di colui che insegna

l'eterno ritorno dell'identico, allora esso ci aprirà una regione in cui arte, volontà di potenza e eterno ritorno si appartengono reciprocamente in un unico circolo:

Guardiamoci dal pensare che il mondo sia un essere vivente. In che senso dovrebbe estendersi? Di che vorrebbe nutrirsi? Come potrebbe crescere e aumentare? Sappiamo già a un dipresso che cos'è l'organico: e dovremmo reinterpretare quel che è indicibilmente derivato, tardivo, raro, casuale, percepito da noi soltanto sulla crosta terrestre come un essere sostanziale, universale, eterno, come fanno coloro che chiamano l'universo un organismo? Di fronte a ciò sento disgusto. Guardiamoci bene dal credere che l'universo sia una "macchina": non è certo costruito per una meta: gli rendiamo un troppo alto onore con la parola "macchina". Guardiamoci dal supporre esistente universalmente e in ogni luogo qualcosa di così formalmente compiuto come i movimenti ciclici delle stelle nostre vicine: basta uno sguardo alla via lattea per domandarci se non esistano movimenti molto più imperfetti e più contraddittori, come pure stelle con eterne traiettorie rettilinee di caduta e altre cose del genere. L'ordine astrale in cui viviamo è un'eccezione; quest'ordine e la considerevole durata di cui è la condizione hanno reso nuovamente possibile l'eccezione delle eccezioni: la formazione dell'organico. Il carattere complessivo del mondo è invece caos per tutta l'eternità, non nel senso di un difetto di necessità, ma di un difetto di ordine, articolazione, forma, bellezza, sapienza e di tutto quanto sia espressione delle nostre estetiche nature umane. A giudicare dal punto di vista della nostra ragione, i colpi mancati sono di gran lunga la regola, le eccezioni non sono la meta segreta e l'intero congegno sonoro ripete eternamente il suo motivo che non potrà mai dirsi una melodia: e, infine, anche la stessa espressione "colpo mancato" è un'umanizzazione che include in sé un biasimo. Ma come potremmo biasimare o lodare il tutto? Guardiamoci dall'attribuirgli assenza di sensibilità e di ragione, ovvero l'opposto di essa: l'universo non è perfetto né bello né nobile e non vuole diventare nulla di tutto questo, non mira assolutamente ad imitare l'uomo! Non è assoluta-mente toccato da nessuno dei nostri giudizi estetici o morali! Non ha neppure

un istinto di autoconservazione e tanto meno istinti in generale: non conosce neppure leggi. Guardiamoci dal dire che esistono leggi di natura. Non vi sono che necessità: e allora non c'è nessuno che comanda, nessuno che presta obbedienza, nessuno che trasgredisce. Se sapete che non esistono scopi, sapete anche che non esiste il caso: perché soltanto accanto a un mondo di scopi la parola caso ha senso. Guardiamoci dal dire che morte sarebbe quel che si contrappone alla vita. Il vivente è soltanto una varietà dell'inanimato e una varietà alquanto rara. Guardiamoci dal pensare che il mondo crei eternamente qualcosa di nuovo. Non esistono sostanze eternamente durature: la materia è un errore, né più né meno del dio degli Eleati. Ma quando finiremo di star circospetti e in guardia? Quando sarà che tutte queste ombre di Dio non ci offuscheranno più? Quando avremo del tutto sdivinizzato la natura! Quando potremo iniziare a *naturalizzare* noi uomini, insieme alla pura natura, nuovamente ritrovata, nuovamente redenta!

Nell'accezione comune, caos è ciò che è per definizione privo di senso, l'insensato in sé e per sé. Che il carattere complessivo del mondo sia caos per tutta l'eternità, vuol dire che tutte le rappresentazioni e le idealizzazioni della nostra conoscenza perdono significato. Intesa nell'orizzonte dell'ascesa del nihilismo, questa frase significa: l'esistenza e il mondo non hanno né valore né scopo, tutti i valori si devalorizzano.

“Le categorie *scopo*, *unità*, *essere*, con le quali abbiamo attribuito valore al mondo, ci sono nuovamente tolte” (W. z. M., n. 853). E, tuttavia, che il carattere complessivo del mondo sia caos, non significa, per Nietzsche, che esso manchi di necessità; al contrario, l'aforisma dice precisamente che “non vi sono che necessità”. Il senza-scopo e il senza-senso sono, però, necessari: il caos è fato. Nella concezione del caos come necessità e fato il nihilismo raggiunge la sua forma estrema, quella in cui essa si apre all'idea dell'eterno ritorno.

“Immaginiamo questo pensiero nella sua forma più terribile: l'esistenza qual è, senza scopo né senso, ma inevitabilmente ritornante, senza una fine nel nulla: l'eterno ritorno. Questa è la forma estrema del nihilismo: il nulla, (il

non-senso) eterno!” (W. z. M., n. 55.)

Nell'idea dell'eterno ritorno il nihilismo raggiunge la sua forma estrema, ma, proprio per questo, esso entra in una zona in cui diventa possibile il suo superamento.

Il nihilismo *compiuto* e il messaggio di Zarathustra sull'eterno ritorno dell'identico appartengono ad un medesimo enigma, ma sono separati da un abisso. Il loro rapporto - la loro vicinanza e, insieme, la loro incommensurabile distanza - è espresso da Nietzsche nell'ultima pagina di *Ecce Homo*:

“Il problema psicologico del tipo di Zarathustra è questo: come colui che in misura inaudita dice di no a tutto quello a cui finora fu detto sì, possa tuttavia essere l'opposto di un negatore; come colui che porta il più grave peso del destino, un compito fatale, possa tuttavia essere lo spirito più leggero e più al di là - perché Zarathustra è un danzatore; come colui che porta in sé la più dura e terribile visione della realtà, che ha pensato il pensiero più abissale, non vi trovi tuttavia nessuna obiezione contro l'esistenza, e nemmeno contro il suo eterno ritorno, ma, anzi, una ragione di più per *essere egli stesso* l'eterno sì detto a tutte le cose... l'enorme e sconfinato sì ed amen...”. Un aforisma che apre il quarto libro della *Gaia Scienza* ci mostra in quale dimensione questo nodo psicologico trovi il suo scioglimento: “Voglio imparare sempre di più” scrive Nietzsche “a vedere il necessario nelle cose come quel che vi è di più bello in esse: così sarò uno di quelli che rendono belle le cose. *Amor fati*: sia questo d'ora innanzi il mio amore-quando che sia, voglio soltanto essere, d'ora in poi, uno che dice sì”.

L'essenza dell'amore è, per Nietzsche, volontà. *Amor fati* significa: volontà che ciò che esiste sia quello che è, volontà del circolo dell'eterno ritorno come *circulus vitiosus deus*. Nell'*amor fati*, nella volontà che vuole ciò che è fino a desiderarne l'eterno ritorno, e, assumendo su di sé il peso più grande, dice di sì al caos e non vuol più che l'eterno suggello del divenire, il nihilismo si rovescia nell'estrema approvazione data alla vita:

Che accadrebbe se, un giorno e una notte, un demone strisciasse furtivo nella più solitaria delle tue solitudini e ti

dicesse: “Questa vita, come tu ora la vivi e l’hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione - e così pure questo ragno e questo lume di luna tra i rami e così pure questo attimo e io stesso. L’eterna clessidra dell’esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello nella polvere!”. Non ti rovesceresti a terra digrignando i denti e maledicendo il demone che così ha parlato? Oppure hai forse vissuto una volta un attimo immenso, in cui questa sarebbe stata la tua risposta: “Tu sei un dio e mai intesi cosa più divina?”? Se quel pensiero ti prendesse in suo potere, a te, quale sei ora, farebbe subire una metamorfosi, e forse ti stritolerebbe: la domanda, per qualsiasi cosa: “vuoi tu questo ancora una volta e ancora innumerevoli volte?” graverebbe sul tuo agire come il peso più grande. Oppure, quanto dovresti amare te stesso e la vita, per non desiderare più alcun’altra cosa che questa ultima eterna sanzione, questo suggello? {*La Gaia Scienza*, af. 341.)

Nell’uomo che riconosce la sua essenza a partire da questa volontà e questo amore, e accorda il proprio essere all’universale divenire nel circolo dell’eterno ritorno, si compie il superamento del nihilismo e, insieme, la redenzione del caos e della natura, che trasforma ogni “fu” in un “così volli che fosse”. Volontà di potenza ed eterno ritorno non son due idee che Nietzsche può casualmente porre l’una accanto all’altra: esse appartengono alla stessa origine e significano metafisicamente la stessa cosa. L’espressione “volontà di potenza” indica la più intima essenza dell’essere, inteso come vita e divenire, e l’eterno ritorno dell’identico è il nome della “più estrema approssimazione possibile di un mondo del divenire a un mondo dell’essere”. Per questo Nietzsche può riassumere in questa forma l’essenza del suo pensiero:

“Ricapitolazione:

“Imprimere al divenire il carattere dell’essere: - questa è la più alta volontà di potenza” (W.z. M., n. 617).

Pensata in questa dimensione metafisica, la volontà di potenza è il con-tinente del divenire, che traversa il circolo

dell'eterno ritorno e, traversandolo, lo contiene, e trasforma il caos nell'"aureo cerchio rotondo" del grande meriggio, dell'"ora dell'ombra più corta" in cui si annuncia l'avvento del superuomo. Soltanto in questo orizzonte diventa possibile comprendere che cosa Nietzsche intenda affermando che l'arte "è il più alto compito dell'uomo, la vera attività metafisica".

Nella prospettiva del superamento del nihilismo e della redenzione del caos, Nietzsche situa di colpo l'arte fuori di ogni dimensione estetica e la pensa nel circolo dell'eterno ritorno e della volontà di potenza. In questo circolo, l'arte si presenta alla meditazione di Nietzsche come il tratto fondamentale della volontà di potenza, nella quale si identificano l'essenza dell'uomo e l'essenza del divenire universale. Nietzsche chiama *arte* questa stazione dell'uomo nel suo destino metafisico; *arte* è il nome che egli dà al tratto essenziale della volontà di potenza: la volontà che nel mondo riconosce dovunque se stessa e sente ogni avvenimento come il tratto fonda-mentale del suo proprio carattere, si esprime per Nietzsche nel valore: *arte*.

Che Nietzsche pensi l'arte come potenza metafisica originale, che tutto il suo pensiero sia, in questo senso, pensiero dell'arte, un frammento dell'estate-autunno 1881 ce lo mostra: "Noi vogliamo avere sempre di nuovo l'esperienza di un'opera d'arte! Così dobbiamo plasmare la vita in modo da nutrire questo desiderio per ognuna delle sue parti! Questa è l'idea principale! Soltanto alla fine sarà poi enunciata la teoria della ripetizione di tutto ciò che è esistito: una volta che sia stata inculcata la tendenza a creare qualcosa che possa fiorire cento volte meglio sotto il sole di questa teoria". Soltanto perché pensa l'arte in questa dimensione originale, Nietzsche può dire che "l'arte ha più valore della verità" (W. z. M., n. 853) e che "noi abbiamo l'arte per non andare a fondo di fronte alla verità" (W. z. M., n. 882).

L'uomo che prende su di sé il "peso più grande" della redenzione della natura è l'uomo dell'arte, l'uomo che, a partire dalle ultime tensioni del principio creativo ha fatto in sé l'esperienza del nulla che esige forma e ha rovesciato quest'esperienza nell'estrema approvazione data alla vita, nell'adorazione dell'apparenza intesa come "eterna gioia del divenire, questa gioia che porta in sé la gioia

dell'annientamento”.

L'uomo che accetta nella sua propria volontà la volontà di potenza come tratto fondamentale di tutto ciò che è e vuole se stesso a partire da questa volontà, è il superuomo. Superuomo e uomo dell'arte sono la stessa cosa. L'ora dell'ombra più corta, in cui si abolisce la differenza fra mondo vero e mondo delle apparenze, è anche l'abbagliante meriggio dell'“olimpico delle apparenze”, del mondo dell'arte.

Come redenzione del caso, il “più alto compito dell'uomo” fa segno verso un diventar natura dell'arte che è, al tempo stesso, un diventare arte della natura. In questo movimento estremo e in quest'unione nuziale si stringe l'anello dell'eterno ritorno, “l'aurea sfera ben tonda” in cui la natura si libera dalle ombre di Dio e l'uomo si naturalizza.

In un frammento degli ultimi anni, Nietzsche scrive: “Senza la fede cristiana, diceva Pascal, voi sareste per voi medesimi, come pure la natura e la storia, un mostro e un caos. Noi abbiamo adempiuto questa profezia” (W. z. M., n. 83). L'uomo dell'arte è l'uomo che ha adempiuto la profezia di Pascal e, dunque, egli è “un mostro e un caos”. Ma questo mostro e questo caos hanno il volto divino e il sorriso alcionico di Dioniso, del Dio che rovescia, nella sua danza, il pensiero più abissale nella gioia più alta, e nel cui nome, già all'epoca della *Nascita della Tragedia*, Nietzsche aveva voluto esprimere l'essenza dell'arte.

Nell'ultimo anno di lucidità, Nietzsche muta i progetti per il titolo del quarto libro dell'opera che meditava di scrivere, *La volontà di potenza*. Essi suonano ora: *Redenzione del nihilismo, Dioniso, filosofia dell'eterno ritorno, Dioniso filosofo*.

Ma nell'essenza dell'arte, che ha attraversato fino in fondo il proprio nulla, domina la volontà. L'arte è l'eterna autogenerazione della volontà di potenza. Come tale, essa si distacca tanto dall'attività dell'artista che dalla sensibilità dello spettatore per porsi come il tratto fondamentale dell'universale divenire. Un frammento degli anni 1885-86, suona: “L'opera d'arte, dove appare senza artista, per esempio come corpo, come organismo... In che misura l'artista non sia che un grande preliminare. Il mondo come opera d'arte che partorisce se stessa”¹³.

Note

1. Cfr. H. Arendt: *The human condition* (1958), cap. I. La distinzione fra opera, azione e lavoro è al centro dell'analisi della *vita activa* che l'autrice ha condotto in questo libro.

2. Cfr. H. Arendt, *Op. cit.*, cap. III.

3. La definizione che nell'*Eth. Nic.* Aristotele dà della τέχνη) come ἐξίς ποιητική, non dice - se intesa correttamente - nulla di diverso. Si traduce di solito ἐξίς ποιητική con "qualità, habitus produttivo". Ma ἐξίς è propriamente un genere della θέσις, e precisamente una διάθις, una disposizione. "Ἐξίς ποιητική significa: disposizione produttiva.

4. *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*, in *Sämtliche Werke* (1860), VII, p. 350.

5. *Op. cit.*, p. 411.

6. *Pariser manuskripte 1844*, hg. von Günther Hillmann, p. 57.

7. *Op. cit.*, p. 57.

8. *Metafisica*, 1024a.

9. *Op. cit.*, p. 58.

10. *Die letzten Philosophen* (1845), trad. it. in *La sinistra Hegeliana* (1960), p. 21.

11. Per questo, il problema teologico, il problema di Dio come creatore dell'uomo non è negato da Marx, ma soppresso in modo ben più radicale di ogni ateismo, tanto che egli può dire che "l'ateismo non ha più senso, perché l'ateismo è una negazione di Dio, e pone l'esistenza dell'uomo attraverso questa negazione; ma il socialismo non ha bisogno di questo termine medio".

12. *Op. cit.*, pp. 117-18.

13. W. z. M. n. 796. La lettura di Nietzsche contenuta in questo capitolo non sarebbe stata possibile senza i fondamentali studi di Heidegger sul pensiero nietzschiano, in particolare: *Nietzsches Wort "Gott ist tot"*, in *Holzwege* (1950), e *Nietzsche* (1961).

Capitolo nono.

La struttura originale dell'opera d'arte

“Tutto è ritmo, tutto il destino dell'uomo è un solo ritmo celeste, come ogni opera d'arte è un ritmo unico, e tutto oscilla dalle labbra poetanti del dio...”.

Questa frase di Hölderlin non ci è stata trasmessa dalla sua mano. Essa appartiene a un periodo della sua vita - quello fra il 1807 e il 1843 - che si suole comunemente definire: anni della follia. La mano pietosa di un visitatore trascrisse le parole che la compongono dai “discorsi sconnessi” che il poeta pronunciava nella sua camera nella casa del falegname Zimmer. Bettina von Arnim, includendole nel suo libro *Die Gunderode*, commentava: “I suoi discorsi (di Hölderlin) sono per me come le parole dell'oracolo, che egli, simile al sacerdote del dio, esclama nella follia, e certo tutta la vita del mondo di fronte a lui è priva di senso, perché non lo tocca... È un'apparizione, e il mio pensiero è inondato di luce”.

Quel che la frase dice, sembra - a prima vista -troppo oscuro e generico perché si possa essere tentati di prenderla in considerazione in una ricerca filosofica sull'opera d'arte. Ma se vogliamo invece piegarci al suo senso proprio, se vogliamo, cioè, per corrispondere ad essa, cominciare col farci innanzitutto di essa un problema, allora la domanda che sorge immediatamente è: che cos'è il ritmo, che Hölderlin assegna all'opera d'arte come carattere originale?

La parola “ritmo” non è estranea alla tradizione del pensiero occidentale. La incontriamo, ad esempio, in un punto cruciale della *Fisica* di Aristotele, all'inizio del II libro, precisamente nel momento in cui Aristotele, dopo aver esposto e criticato le teorie dei suoi predecessori, affronta il problema della definizione della natura. A dire il vero, Aristotele non menziona qui direttamente la parola ritmo (ρυθμός), ma si

serve dell'espressione privativa το ἀρρυθμιστον, ciò che in sé manca di ritmo. Cercando l'essenza della natura egli riferisce infatti l'opinione del sofista Antifone secondo il quale la natura è το πρῶτον ἀρρυθμιστον, ciò che è in sé informe e privo di struttura, la materia inarticolata sottesa a ogni forma e mutazione, cioè l'elemento (στοιχείον) primo e irriducibile, identificato da alcuni nel Fuoco, da altri nella Terra, nell'Aria e nell'Acqua¹. In opposizione a το πρῶτον ἀρρυθμιστον, è ρυθμός ciò che viene ad aggiungersi a questo sostrato immutabile, e, aggiungendosi, lo compone e forma, gli conferisce *struttura*. In questo senso, il ritmo è *struttura*, schema², contrapposto alla materia elementare e inarticolata.

Intesa in questa prospettiva, la frase di Hölderlin significherebbe allora che ogni opera d'arte è un'unica struttura, e implicherebbe dunque un'interpretazione dell'essere originale dell'opera d'arte come ρυθμός, struttura. Se questo è vero, essa farebbe anche segno, in qualche modo, verso la via per cui si è messa la critica contemporanea, quando - abbandonando il terreno dell'estetica tradizionale - si pone alla ricerca delle "strutture" dell'opera d'arte.

Ma è poi veramente così? Guardiamoci dalle conclusioni affrettate. Se osserviamo i vari significati che il termine "struttura" assume oggi nelle scienze umane, ci accorgiamo che essi ruotano tutti intorno a una definizione derivata dalla psicologia della forma, che Lalande, nella seconda edizione del suo Dizionario filosofico, compendia in questo modo: il termine "struttura" designa "in contrapposizione a una semplice combinazione di elementi, un tutto formato da fenomeni solidali, tali che ciascuno dipende dagli altri e può essere quello che è solo nella e per la sua relazione ad essi".

La struttura, come la *Gestalt*, è, cioè, un tutto che contiene qualcosa di più che la semplice somma delle sue parti.

Se osserviamo ora più da vicino l'uso che la critica contemporanea fa di questa parola, ci accorgiamo che vi è in essa una sostanziale ambiguità, per cui essa designa *ora* l'elemento primo e irriducibile (la struttura elementare) dell'oggetto in questione, *ora* ciò che fa sì che l'insieme sia quello che è (cioè qualcosa di più che la somma delle sue parti), in altre parole la sua statura propria.

Questa ambiguità non è dovuta a una semplice

imprecisione o a un arbitrio degli studiosi che si servono della parola “struttura”, ma è conseguenza di una difficoltà che era già stata osservata da Aristotele alla fine del VII libro della *Metafisica*. Ponendosi il problema di che cosa faccia sì che - in un insieme che non sia un mero aggregato (σωρός), ma unità (εν, corrispondente alla struttura nel senso che si è visto) - il tutto sia qualcosa di più che la semplice combinazione dei suoi elementi (perché, ad esempio, la sillaba βα non sia soltanto la consonante β più la vocale α, ma qualcos'altro, έτερον τι), Aristotele osserva che la sola soluzione che sembra possibile a prima vista è che questo “qualcos'altro” non sia, a sua volta, altro che un elemento o un insieme composto da elementi. Ma - se questo, come sembra evidente, è vero, perché questo “qualcos'altro” dovrà pure esistere in qualche modo - la soluzione del problema retrocede allora indietro all'infinito (εις απειρον βαδιέται), perché l'insieme risulterà ora dalle sue parti, più un altro elemento, e il problema diventa quello della ricerca interminabile di un elemento ultimo e irriducibile, al di là del quale non sia possibile andare³.

Questo era appunto il caso di quei pensatori che, determinando il carattere della natura come το πρώτον άρρύθμιστον, cercavano poi gli elementi primi (στοιχεία); e, in particolare, dei Pitagorici, i quali, dal momento che i numeri (άρίθμοί), per la loro particolare natura a un tempo materiale e immateriale, sembravano essere gli elementi primi al di là dei quali non è possibile risalire, ritenevano che i numeri fossero i principi originali di tutte le cose. Ad essi Aristotele rimproverava di considerare i numeri nello stesso tempo come elemento, cioè come componente ultima, *quantum* minimo, e come ciò che fa sì che una cosa sia quella che è, come il principio originale della presenza dell'insieme⁴.

Il “qualcos'altro” che fa sì che il tutto sia più che la somma delle sue parti doveva essere invece per Aristotele un che di radicalmente altro, e cioè non un elemento esistente a sua volta alla stessa stregua degli altri - anche se primo e più universale -, ma qualcosa che poteva essere trovato solo abbandonando il terreno della divisione all'infinito per entrare in una dimensione più essenziale, che Aristotele designa come *αίτία του είναι*, la “causa dell'essere”, e *l'ουσία*, il principio che dà origine e mantiene ogni cosa nella presenza, e, cioè,

non un elemento materiale, ma la Forma (μορφή καί εἶδος). Per questo, nel passo del secondo libro della *Fisica* a cui abbiamo accennato più sopra, Aristotele rifiuta la teoria di Antifone e di tutti coloro che definiscono la natura come materia elementare, το ἀπρόθμιστον, e identifica invece la natura, cioè il principio originale della presenza, proprio col ρυθμός, la struttura, intesa come sinonimo di Forma.

Se torniamo ora a interrogarci sull'ambiguità del termine "struttura" nelle scienze umane, vediamo che esse commettono, in un certo senso, lo stesso errore che Aristotele rimproverava ai Pitagorici. Esse muovono infatti dall'idea di struttura come un tutto che contiene qualcosa di più dei suoi elementi, ma - proprio nella misura in cui, abbandonando il terreno della ricerca filosofica, vogliono costruirsi come "scienze" - intendono poi questo "qualcosa" a sua volta come *elemento*, l'elemento primo, il *quantum* ultimo al di là del quale l'oggetto perde la sua realtà. E poiché, come era già avvenuto per i Pitagorici, la matematica sembra offrire il modo per sfuggire alla retrocessione all'infinito, l'analisi strutturale cerca dovunque la cifra originale (ἀριθμός) del fenomeno che costituisce il suo oggetto, ed è portata ad adottare in misura sempre maggiore un metodo matematico, inquadrandosi così in quel generale processo di matematizzazione dei fatti umani che è uno dei caratteri essenziali del nostro tempo⁵.

Essa intende conseguentemente la struttura non soltanto come ρυθμός, ma anche come numero e principio elementare, cioè proprio come il contrario di una struttura nel senso che i greci davano a questa parola. La ricerca della struttura nella critica e nella linguistica corrisponde paradossalmente all'oscurarsi e al retrocedere in secondo piano della struttura nel suo significato originale.

Avviene, insomma, nella ricerca strutturalista, un fenomeno analogo a quello che è avvenuto nella fisica contemporanea dopo l'introduzione della nozione di *quantum* d'azione, per cui non è più possibile conoscere nello stesso tempo la posizione di un corpuscolo (la "figura", come diceva Cartesio con un'espressione corrispondente al greco σχήμα) e la sua quantità di movimento. Struttura nel senso di ρυθμός e struttura nel senso di ἀριθμός sono due grandezze canonicamente coniugate nel senso che questa espressione

assume nella fisica contemporanea, per cui non è possibile conoscere entrambe nello stesso tempo. Di qui la necessità di adottare (com'era già avvenuto nella fisica quantica) metodi statistico-matematici, che permettono di collegare in una rappresentazione unitaria le due grandezze coniugate.

Ma, almeno dove l'adozione di un metodo esclusivamente matematico è impossibile, la ricerca strutturalista resta condannata a oscillare continuamente fra i due contraddittori poli semantici del termine "struttura": la struttura come *ritmo*, come ciò che fa sì che una cosa sia quella che è, e la struttura come *numero*, elemento e *quantum* minimo. Così, nella misura in cui si interroga sull'opera d'arte, l'idea estetica di forma è lo scoglio ultimo che la critica strutturalistica - in quanto resta dipendente della determinazione estetico-metafisica dell'opera d'arte come materia e forma, e rappresenta perciò l'opera d'arte a un tempo come oggetto di un'αἰσθησίς e come principio originale - può eludere ma non superare.

Se questo è esatto, se ritmo e numero sono due realtà opposte, la frase di Hölderlin non può allora far segno verso la regione in cui si muove la moderna critica strutturalista. Il ritmo non è struttura nel senso di ἀριθμός, *quantum* minimo, e di πρῶτον στοιχείον, elemento primordiale, ma è invece οὐσία, il principio della presenza che apre e mantiene l'opera d'arte nel suo spazio originale. Come tale, esso non è né calcolabile né razionale, ma non è nemmeno irrazionale, nel senso puramente negativo che questa parola riceve nel pensiero comune. Al contrario, proprio in quanto il ritmo è ciò che fa sì che l'opera d'arte sia quello che è, esso è anche Misura e logos (*ratio*) nel senso greco di ciò che accorda a ogni cosa la sua stazione propria nella presenza. Solo perché attinge a questa dimensione essenziale, solo perché è Misura in questo significato originale, il ritmo può aprire all'esperienza umana una regione in cui esso si lascia percepire come ἀριθμός e *numerus*, misura calcolabile e esprimibile in cifra. Solo perché esso si situa in una dimensione in cui è in gioco l'essenza stessa dell'opera d'arte, è possibile l'ambiguità secondo cui l'opera stessa si presenta insieme come struttura razionale e necessaria e come gioco puro e disinteressato, in uno spazio in cui calcolo e gioco sembrano confondersi.

Ma qual è, allora, l'essenza del ritmo? Qual è il potere che

accorda all'opera d'arte il suo spazio originale?

La parola "ritmo" viene dal greco *ῥέω*, scorro via, fluisco. Ciò che scorre e fluisce, scorre e fluisce in una dimensione temporale, scorre nel tempo. Secondo la rappresentazione comune, il tempo non è infatti altro che il puro fluire, il susseguirsi incessante degli istanti lungo una linea infinita. Già Aristotele, pensando il tempo come *ἀριθμός κινήσεως*, numero del movimento, e interpretando l'istante come punto (*στιγμή*), situa il tempo nella regione unidimensionale di una infinita successione numerica. Ed è questa la dimensione del tempo che ci è familiare e che i nostri cronometri misurano con sempre maggior precisione - che si servano a questo fine del movimento di ruote dentate, come nei comuni orologi, o del peso e delle radiazioni della materia, come nei cronometri atomici.

Eppure il ritmo - così come ce lo rappresentiamo comunemente - sembra introdurre in quest'eterno flusso una lacerazione e un arresto. Così in un'opera musicale, benché essa sia in qualche modo nel tempo, noi percepiamo il ritmo come qualcosa che si sottrae alla fuga incessante degli istanti e appare quasi come la presenza dell'atemporale nel tempo. Così quando ci troviamo di fronte a un'opera d'arte o a un paesaggio immerso nella luce della sua presenza, avvertiamo nel tempo un arresto, come se fossimo d'improvviso sbalzati in un tempo più originale. Vi è arresto, rottura nel flusso incessante degli istanti che dall'avvenire si perde nel passato, e questa rottura e quest'arresto sono precisamente ciò che dona e rivela lo statuto particolare, il modo della presenza proprio dell'opera d'arte o del paesaggio che abbiamo davanti agli occhi. Noi siamo come trattenuti in arresto davanti a qualcosa, ma questo essere-trattenuti è anche un essere-fuori, *un'ek-stasi* in una dimensione più originale.

Una tale riserva - che dona e insieme nasconde il suo dono - si dice in greco *ἐποχή*. Il verbo *ἐπέχω*, da cui la parola deriva, ha infatti un duplice senso: esso significa tanto "trattengo", "sospendo" che "porgo, presento, offro". Se consideriamo quanto abbiamo detto poco fa del ritmo, che svela una dimensione più originale del tempo e insieme la nasconde nella fuga unidimensionale degli istanti, noi possiamo forse tradurre - con violenza soltanto apparente - *ἐποχή* con ritmo, e

dire: ritmo è ἐποχή, dono e riserva. Ma il verbo ἐπέχω ha in greco anche un terzo significato, che riunisce in sé gli altri due: *sono*, nel senso di “sono presente, domino, tengo”. Così i greci dicevano ἐ άνεμος ἐπέχει, è il vento, cioè: è presente, domina.

È in questo terzo senso che dobbiamo intendere il verso di un poeta che fiorì nell'epoca in cui il pensiero greco pronunciava la sua parola originale: γίγνωσκε δ'οἷος ρυθμός άνθρώπους έχει “conosci quale Ritmo tiene gli uomini”.

Ο ρυθμός έχει: il ritmo tiene, cioè dona e trattiene, ἐπεχει. Il ritmo accorda agli uomini tanto la dimora estatica in una dimensione più originale, che la caduta nella fuga del tempo misurabile. Esso tiene *epocalmente* l'essenza dell'uomo, cioè gli fa dono tanto dell'essere che del nulla, tanto dell'istanza nel libero spazio dell'opera come dello slancio verso l'ombra e la rovina. Esso è l'estasi originale che apre all'uomo lo spazio del suo mondo, a partire dal quale soltanto egli può fare l'esperienza della libertà e dell'alienazione, della coscienza storica e dello smarrimento nel tempo, della verità e dell'errore.

Forse siamo ora in grado di intendere nel suo senso proprio la frase di Hölderlin sull'opera d'arte. Essa non fa segno né verso un'interpretazione dell'opera d'arte come struttura - cioè a un tempo come *Gestalt* e numero - né verso un'attenzione esclusiva all'unità stilistica dell'opera e al suo “ritmo” proprio, perché tanto l'analisi strutturale che quella stilistica restano all'interno della concezione estetica dell'opera d'arte a un tempo come oggetto (scientificamente conoscibile) dell'αἴσθησις e come principio formale, *opus* di un *operari*: essa fa invece segno verso una determinazione della struttura originale dell'opera d'arte come ἐποχή e ritmo, e la situa così in una dimensione in cui è in gioco la struttura stessa dell'essere-nel-mondo dell'uomo e del suo rapporto con la verità e con la storia. Aprendo all'uomo la sua autentica dimensione temporale, l'opera d'arte gli apre anche, infatti, lo spazio della sua appartenenza al mondo, nel quale soltanto egli può prendere la misura originale della propria dimora sulla terra e ritrovare la propria verità presente nel flusso inarrestabile del tempo lineare.

In questa dimensione, lo statuto poetico dell'uomo sulla terra trova il suo senso proprio. L'uomo ha sulla terra uno

statuto poetico, perché è la *poiesis* che fonda per lui lo spazio originale del suo mondo. Solo perché nell'ἐποχή poetica, egli fa l'esperienza del suo essere-nel-mondo come della sua condizione essenziale, un mondo si apre per la sua azione e la sua esistenza. Solo perché egli è capace del potere più inquietante, della pro-duzione nella presenza, egli è capace di prassi, di attività libera e voluta. Solo perché accede, nell'atto poetico, a una dimensione più originale del tempo, l'uomo è un essere storico, per il quale ne va, cioè, in ogni istante, del proprio passato e del proprio futuro.

Il dono dell'arte è dunque il dono più originale, perché è il dono dello stesso sito originale dell'uomo. L'opera d'arte non è né un "valore" culturale né un oggetto privilegiato per l'αἴσθησις degli spettatori, e neppure l'assoluta potenza creativa del principio formale, ma si situa invece in una dimensione più essenziale, perché fa accedere ogni volta l'uomo alla sua statura originale nella storia e nel tempo. Per questo Aristotele può dire nel V libro della Metafisica: ἀρχαῖ λέγονται καὶ αἱ τέχναί, καὶ τούτων αἱ ἀρχιτεκτονικοὶ μάλιστα, "anche le arti sono dette origini, soprattutto quelle architettoniche"⁶.

Che l'arte sia architettonica, ciò significa, secondo l'etimo: l'arte, la *poiesis*, è pro-duzione (τίκτω) dell' origine (ἀρχή), l'arte è dono dello spazio originale dell' uomo, *Architettonica* per eccellenza. Come ogni sistema mitico-tradizionale conosce dei rituali e delle feste la cui celebrazione è volta a interrompere l'omogeneità del tempo profano e, riattualizzando il tempo mitico originale, a permettere all'uomo di ridiventare il contemporaneo degli dei e di attingere nuovamente alla dimensione primordiale della creazione, così, nell'opera d'arte, si spezza il *continuum* del tempo lineare e l'uomo ritrova, fra passato e futuro, il proprio spazio presente.

Così, guardare un'opera d'arte significa: essere gettati fuori in un tempo più originale, estasi nell'apertura epocale del ritmo, che dona e trattiene. Solo a partire da questa situazione del rapporto dell'uomo con l'opera d'arte è possibile comprendere come questo rapporto -se autentico - sia anche per l'uomo l'impegno più alto, cioè l'impegno che lo mantiene nella verità e accorda alla sua dimora sulla terra il suo statuto

originale. Nell'esperienza dell'opera d'arte, l'uomo sta in piedi nella verità, cioè nell'origine che gli si è rivelata nell'atto poetico. In questo impegno, in questo essere-gettati-fuori nell'ἔποχή del ritmo, artisti e spettatori ritrovano la loro solidarietà essenziale e il loro terreno comune.

Che l'opera d'arte sia invece offerta al godimento estetico e il suo aspetto formale sia apprezzato e analizzato, ciò resta ancora lontano dall'accedere alla struttura essenziale dell'opera, cioè all'origine che in essa si dona e riserva. L'estetica è pertanto incapace di pensare l'arte secondo il suo statuto proprio e - finché egli rimane prigioniero di una prospettiva estetica - l'essenza dell'arte resta chiusa all'uomo.

Questa struttura originale dell'opera d'arte è oggi offuscata. Nel punto estremo del suo destino metafisico, l'arte, divenuta una potenza nihilistica, un "autoannientantesi nulla", vaga nel deserto della *terra aesthetica* e gira eternamente intorno alla propria lacerazione. La sua alienazione è l'alienazione fondamentale, perché fa segno verso l'alienazione dello stesso spazio storico originale dell'uomo. Quel che l'uomo rischia di perdere con l'opera d'arte non è, infatti, semplicemente un bene culturale, per quanto prezioso, e nemmeno l'espressione privilegiata della sua energia creatrice: ma è lo spazio stesso del suo mondo, nel quale soltanto egli può trovarsi come uomo ed essere capace di azione e di conoscenza.

Se questo è vero, l'uomo che ha perso il suo statuto poetico non può semplicemente ricostruire altrove la propria misura: "ogni salvezza che non viene da là dov'è il pericolo, resta ancora nella non-salute"⁷. Se e quando l'arte avrà ancora il compito di prendere la misura originale dell'abitazione dell'uomo sulla terra, non è perciò materia su cui si possano far previsioni, né possiamo dire se la *poiesis* ritroverà il suo statuto proprio al di là dell'interminabile crepuscolo che avvolge la *terra aesthetica*. La sola cosa che possiamo dire è che essa non potrà semplicemente saltare al di là della propria ombra per scavalcare il suo destino.

Note

1. *Fisica*, 193 a.

2. Nel libro I della *Metafisica* (985b), Aristotele, esponendo la teoria degli atomisti che ponevano all'origine il Vuoto e il Pieno, e ne facevano derivare tutte le cose per "differenza", dice che, secondo Leucippo e Democrito, questa "differenza" era di tre specie: ρυσμώ καί διάθιγή καί τροπή, e spiega il ritmo come σχήμα (da έχω), modo di tenersi, struttura.

3. *Op. cit.*, 1041b.

4. *Op. cit.*, 990a.

5. È curioso notare che un simile fenomeno di progressiva matematizzazione della ricerca filosofica era già stato osservato da Aristotele. Dopo aver criticato la teoria platonica delle idee e l'identificazione di queste con i numeri, Aristotele commenta: "Per i moderni la filosofia è diventata matematica (γέγονέε τα μαθήματα τοῖς νυν ἢ φιλοσοφία), benché essi dicano che ci si deve servire della matematica come mezzo per altri fini" (*Met.* 992b). La ragione di questo scambio andava cercata, secondo Aristotele, nella particolare natura dei numeri, che non è né sensibile né intelligibile, ma è, in qualche modo, assimilabile a una "materia nonsensibile".

6. *Metafisica*, 1013a.

7. Heidegger, *Wozu Dichter?*, in *Holzwege* (1950), p. 273. Al lettore attento non sarà certo sfuggito quanto queste pagine sulla dimensione più originale del tempo devono al pensiero di Heidegger, in particolare alla conferenza *Zeit und Sein* (in *L'endurance de la pensée*, Paris, 1968).

Capitolo decimo.

L'angelo malinconico

“Le citazioni nelle mie opere sono come rapinatori in agguato sulla strada che attaccano con le armi il passante e lo alleggeriscono delle sue convinzioni.” Walter Benjamin l'autore di questa affermazione, è stato forse il primo intellettuale europeo a rendersi conto di un fondamentale mutamento che era intervenuto nella trasmissibilità della cultura e del nuovo rapporto col passato che ne era l'inevitabile conseguenza. Il particolare potere delle citazioni non nasce infatti, secondo Benjamin, dalla loro capacità di trasmettere e far rivivere il passato, ma, al contrario, da quella di “far piazza pulita, di espellere dal contesto, di distruggere”¹. Estraniando a forza un frammento del passato dal suo contesto storico, la citazione gli fa perdere di colpo il suo carattere di testimonianza autentica per investirlo di un potenziale di estraneazione che costituisce la sua inconfondibile forza aggressiva². Benjamin, che inseguì per tutta la vita il progetto di scrivere un'opera composta esclusivamente di citazioni, aveva capito che l'autorità che la citazione chiama in causa si fonda precisamente sulla distruzione dell'autorità che a un certo testo è attribuita dalla sua situazione nella storia della cultura: la sua carica di verità è funzione dell'unicità della sua apparizione estraniata dal suo contesto vivente in quella che Benjamin, in una delle *Tesi sulla filosofia della Storia*, definisce “une citation à l'ordre du jour” nel giorno del Giudizio Universale. Solo nell'immagine che compare una volta per tutte nell'attimo della sua estraneazione, così come un ricordo balena improvvisamente in un istante di pericolo, si lascia fissare il passato³.

Questo particolare modo di entrare in relazione col passato costituisce anche il fondamento dell'attività di una figura per cui Benjamin sentiva un'istintiva affinità: quella del

collezionista. Anche il collezionista “cita” l’oggetto al di fuori del suo contesto, e, in questo modo, distrugge l’ordine in seno al quale esso trova il proprio valore e il proprio senso. Si tratti di un’opera d’arte o di una qualsiasi comune mercanzia che, con un gesto arbitrario, egli eleva ad oggetto della sua passione, in ogni caso il collezionista si assume il compito di trasfigurare le cose, privandole di colpo tanto del loro valore d’uso che del significato etico-sociale di cui esse erano investite dalla tradizione.

Questa liberazione delle cose “dalla schiavitù di essere utili” è attuata dal collezionista in nome della loro autenticità, che sola legittima la loro inclusione nella collezione: ma questa autenticità presuppone a sua volta l’estraneazione attraverso la quale quella liberazione è potuta avvenire e il valore d’amatore si è potuto sostituire al valore d’uso. In altre parole, l’autenticità dell’oggetto misura il suo valore-estraneazione, e questo è, a sua volta, l’unico spazio in cui si sostiene la collezione⁴.

Proprio in quanto eleva a valore l’estraneazione del passato, la figura del collezionista è in qualche modo apparentata a quella del rivoluzionario, per il quale l’apparizione del nuovo è possibile solo attraverso la distruzione del vecchio. E non è certo un caso se le grandi figure di collezionisti fioriscono proprio nei periodi di rottura della tradizione e di esaltazione rinnovatrice: in una società tradizionale, né la citazione né la collezione sono infatti concepibili, perché non è possibile spezzare in alcun punto le maglie della tradizione attraverso cui si attua la trasmissione del passato.

È curioso osservare che Benjamin, che pure aveva percepito il fenomeno attraverso il quale l’autorità e il valore tradizionale dell’opera d’arte cominciavano a vacillare, non si sia accorto che la “decadenza dell’aura”, in cui egli sintetizza questo processo, non aveva in alcun modo come conseguenza la “liberazione dell’oggetto dalla sua guaina culturale” e il suo fondarsi, a partire da quel momento, sulla prassi politica, ma piuttosto la ricostituzione di una nuova “aura”, attraverso la quale l’oggetto, ricreando ed esaltando anzi al massimo su un altro piano la sua autenticità, si caricava di un nuovo valore, perfettamente analogo a quel valore di estraneazione che

abbiamo già osservato a proposito della collezione. Lungi dal liberare l'oggetto dalla sua autenticità, la sua riproducibilità tecnica (in cui Benjamin identificava il principale agente corrosivo dell'autorità tradizionale dell'opera d'arte) la spinge invece all'estremo: essa è il momento in cui, attraverso la moltiplicazione dell'originale, l'autenticità diventa la cifra stessa dell'inafferrabile.

L'opera d'arte perde, cioè, l'autorità e le garanzie che le derivavano dal suo inserimento in una tradizione, per la quale essa costruiva i luoghi e gli oggetti in cui incessantemente si realizzava la saldatura fra passato e presente; ma lungi dall'abbandonare la sua autenticità per diventare riproducibile (realizzando così il voto di Hölderlin che la poesia tornasse ad essere qualcosa che si potesse calcolare e insegnare), essa diventa invece lo spazio in cui si compie il più ineffabile dei misteri: l'epifania della bellezza estetica.

Il fenomeno è particolarmente evidente in Baudelaire, che pure Benjamin considerava il poeta in cui la decadenza dell'aura trovava la sua espressione più tipica.

Baudelaire è il poeta che deve fronteggiare la dissoluzione dell'autorità della tradizione nella nuova civiltà industriale e si trova quindi nella situazione di dover inventare una nuova autorità: ed egli ha assolto a questo compito facendo della stessa intrasmissibilità della cultura un nuovo valore e ponendo l'esperienza dello *choc* al centro del proprio lavoro artistico. Lo *choc* è la forza d'urto di cui si caricano le cose quando perdono la loro trasmissibilità e la loro comprensibilità all'interno di un dato ordine culturale. Baudelaire capì che se l'arte voleva sopravvivere alla rovina della tradizione, l'artista doveva cercare di riprodurre nella sua opera quella stessa distruzione della trasmissibilità che era all'origine dell'esperienza dello *choc*: in questo modo egli sarebbe riuscito a fare dell'opera il veicolo stesso dell'intrasmissibile. Attraverso la teorizzazione del bello come epifania istantanea e inafferrabile (*un éclair... puis la nuit!*), Baudelaire fece della bellezza estetica la cifra dell'impossibilità della trasmissione. Siamo così in grado di precisare in che cosa consista il valore-estraneazione che abbiamo visto essere alla base tanto della citazione che dell'attività del collezionista, e la cui produzione è divenuto il compito specifico dell'artista moderno: esso non è

altro che la distruzione della trasmissibilità della cultura.

La riproduzione del dissolversi della trasmissibilità nell'esperienza dello *choc* diventa cioè l'ultima possibile sorgente di senso e di valore per le cose stesse, e l'arte l'ultimo legame che ancora unisce l'uomo al suo passato. La sopravvivenza di questo nell'attimo imponderabile in cui si realizza l'epifania estetica è, in ultima analisi, l'estraneazione attuata dall'opera d'arte, e questa estraneazione non è, a sua volta che la misura della distruzione della sua trasmissibilità, cioè della tradizione.

In un sistema tradizionale, la cultura esiste solo nell'atto della sua trasmissione, cioè nell'atto vivente della sua tradizione. Fra passato e presente, fra vecchio e nuovo non c'è soluzione di continuità, perché ogni oggetto trasmette in ogni istante senza residui il sistema di credenze e di nozioni che in esso ha trovato espressione. Anzi, per essere più precisi, in un sistema di questo tipo non si può parlare di una cultura indipendentemente dalla sua trasmissione, perché non esiste un patrimonio accumulato di idee e di precetti che costituisce l'oggetto separato della trasmissione e la cui realtà è in se stessa un valore. In un sistema mitico-tradizionale, tra atto di trasmissione e cosa da trasmettere esiste invece un'identità assoluta, nel senso che non vi è altro valore, né etico, né religioso, né estetico al di fuori dell'atto stesso della trasmissione.

Una inadeguatezza, uno scarto fra atto della trasmissione e cosa da trasmettere e una valorizzazione di quest'ultima indipendentemente dalla sua trasmissione, appaiono soltanto quando la tradizione perde la sua forza vitale e costituiscono il fondamento di un fenomeno caratteristico delle società non-tradizionali: l'accumulazione della cultura.

Contrariamente a quanto può sembrare a prima vista, la rottura della tradizione non significa infatti in alcun modo la perdita o la devalorizzazione del passato: è anzi probabile che soltanto ora il passato si riveli in quanto tale con un peso e un'influenza prima sconosciuti. Perdita della tradizione significa invece che il passato ha perso la sua trasmissibilità, e,

finché non sarà stato trovato un nuovo modo di entrare in rapporto con esso, può d'ora in poi essere soltanto oggetto di accumulazione. In questa situazione, l'uomo conserva cioè integralmente la propria eredità culturale, e, anzi, il valore di questa si moltiplica vertiginosamente: egli perde però la possibilità di trarre da essa il criterio della sua azione e della sua salute, e, con ciò, il solo luogo concreto in cui, interrogandosi sulle proprie origini e sul proprio destino, gli è dato di fondare il presente come rapporto fra passato e futuro. E' infatti la sua trasmissibilità che, attribuendo alla cultura un senso e un valore immediatamente percettibili, permette all'uomo di muoversi liberamente verso il futuro, senza essere impacciato dal peso del proprio passato. Ma quando una cultura smarrisce i propri mezzi di trasmissione, l'uomo viene a trovarsi privo di punti di riferimento e stretto fra un passato che gli si accumula incessantemente alle spalle e lo opprime con la molteplicità dei suoi contenuti divenuti indecifrabili e un futuro che egli non possiede ancora e non gli fornisce alcuna luce nella sua lotta col passato. La rottura della tradizione, che è per noi oggi un fatto compiuto, apre infatti un'epoca in cui fra vecchio e nuovo non c'è più alcun legame possibile, se non l'infinita accumulazione del vecchio in una sorta di archivio mostruoso o l'estraneazione operata dallo stesso mezzo che dovrebbe servire alla sua trasmissione. Come il castello del romanzo di Kafka, che pesa sul villaggio con l'oscurità dei suoi decreti e la molteplicità dei suoi uffici, così la cultura accumulata ha perso il suo significato vivente e incombe sull'uomo come una minaccia in cui egli non può in alcun modo riconoscersi. Sospeso nel vuoto fra vecchio e nuovo, passato e futuro, l'uomo è gettato nel tempo come in qualcosa di estraneo che incessantemente gli sfugge e tuttavia lo trascina in avanti senza che egli possa mai trovare in esso il proprio punto di consistenza.

In una delle *Tesi sulla filosofia della Storia*, Benjamin ha descritto in un'immagine particolarmente felice questa situazione dell'uomo che ha smarrito il legame col proprio passato e non riesce più a ritrovare se stesso nella storia. "C'è

un quadro di Klee” scrive Benjamin “che s’intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L’angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l’infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volta le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo progresso, è questa tempesta.”

C’è una celebre incisione di Dürer che presenta qualche analogia con l’interpretazione che Benjamin dà del quadro di Klee. Essa rappresenta una creatura alata seduta, in atto di meditare con lo sguardo assorto davanti a sé. Accanto ad essa, giacciono abbandonati al suolo gli utensili della vita attiva: una mola, una pialla, dei chiodi, un martello, una squadra, una tenaglia e una sega. Il bel volto dell’angelo è immerso nell’ombra: solo riflettono la luce le sue lunghe vesti e una sfera immobile davanti ai suoi piedi. Alle sue spalle, si scorgono una clessidra, la cui sabbia sta correndo, una campana, una bilancia e un quadrato magico, e, sul mare che appare sullo sfondo, una cometa che brilla senza splendore. Su tutta la scena è diffusa un’atmosfera crepuscolare, che sembra togliere a ogni particolare la sua materialità.

Se l’*Angelus Novus* di Klee è l’angelo della storia, nulla meglio della malinconica creatura alata di quest’incisione di Dürer potrebbe rappresentare l’angelo dell’arte. Mentre l’angelo della storia ha lo sguardo rivolto al passato, ma non può arrestarsi nella sua incessante fuga a ritroso verso il futuro, l’angelo malinconico dell’incisione di Dürer guarda immobile davanti a sé. La tempesta del progresso che si è impigliata nelle ali dell’angelo della storia si è qui placata e l’angelo dell’arte sembra immerso in una dimensione atemporale, come se qualcosa, interrompendo il *continuum* della storia, avesse fissato la realtà circostante in una sorta di arresto messianico. Ma come gli eventi del passato appaiono

all'angelo della storia come un cumulo di indecifrabili rovine, così gli utensili della vita attiva e gli altri oggetti che stanno sparsi intorno all'angelo malinconico hanno perso il significato di cui li investiva la loro utilizzabilità quotidiana e si sono caricati di un potenziale di estraneazione che ne fa la cifra di qualcosa di inafferrabile. Il passato che l'angelo della storia ha perso la capacità di comprendere ricompare davanti all'angelo dell'arte la sua figura; ma questa figura è l'immagine estraniata in cui il passato ritrova la sua verità solo a condizione di negarla e la conoscenza del nuovo è possibile solo nella non-verità del vecchio. La redenzione che l'angelo dell'arte offre al passato citandolo a comparire fuori del suo contesto reale nell'ultimo giorno del Giudizio estetico non è cioè nient'altro che la sua morte (o, meglio, la sua impossibilità di morire) nel museo dell'esteticità. E la malinconia dell'angelo è la coscienza di aver fatto dell'estraneazione il proprio mondo e la nostalgia di una realtà che egli non può possedere altrimenti che rendendola irreale⁵.

L'estetica svolge cioè, in qualche modo, lo stesso compito che la tradizione svolgeva prima della sua rottura: riannodando il filo spezzato nella trama del passato, essa risolve quel conflitto tra vecchio e nuovo senza la cui riconciliazione l'uomo, quest'essere che si è perduto nel tempo e in esso deve ritrovarsi, e per il quale ne va perciò in ogni istante del proprio passato e del proprio futuro, è incapace di vivere. Attraverso la distruzione della sua trasmissibilità, essa recupera negativa-mente il passato, facendo dell'intrasmissibilità un valore in sé nell'immagine della bellezza estetica, e aprendo così all'uomo uno spazio fra passato e futuro in cui egli può fondare la sua azione e la sua conoscenza.

Questo spazio è lo spazio estetico: ma ciò che in esso viene trasmesso è appunto l'impossibilità della trasmissione, e la sua verità è la negazione della verità dei suoi contenuti. Una cultura che ha perso, con la sua trasmissibilità, l'unico garante della propria verità e si trova minacciata dall'incessante accumulazione del proprio nonsenso, affida ora all'arte la propria garanzia: e l'arte si trova così nella necessità di garantire ciò che non può essere garantito se non perdendo essa stessa a sua volta le proprie garanzie. L'umile attività del

τεχνί της, che, aprendo all'uomo lo spazio dell'opera, costruiva i luoghi e gli oggetti in cui la tradizione compiva la propria incessante saldatura fra passato e presente, cede ora il posto all'attività creatrice del genio su cui grava l'imperativo di produrre la bellezza. In questo senso si può dire che il *Kitsch*, che considera la bellezza come meta immediata dell'opera d'arte, è il prodotto specifico dell'estetica, così come, d'altra parte, lo spettro della bellezza che il *Kitsch* evoca nell'opera d'arte non è altro che la distruzione della trasmissibilità della cultura in cui l'estetica trova il suo fondamento.

Se questo è vero, se l'opera d'arte è cioè il luogo in cui il vecchio e il nuovo devono comporre il loro conflitto nello spazio presente della verità, il problema dell'opera d'arte e del suo destino nel nostro tempo non è allora semplicemente un problema fra gli altri che travagliano la nostra cultura, e questo non già perché l'arte occupa un posto elevato nella gerarchia (del resto in via di disgregazione) dei valori culturali, ma perché ciò che è qui in gioco è la sopravvivenza stessa della cultura, lacerata da un conflitto fra passato e presente che nella forma dell'estraneazione estetica ha trovato la sua estrema e precaria conciliazione nella nostra società. Solo l'opera d'arte assicura una fantasmagorica sopravvivenza alla cultura accumulata, così come soltanto l'infaticabile azione demistificatrice dell'agrimensore K. assicura al castello del conte West-West la sola parvenza di realtà cui esso possa pretendere. Ma il castello della cultura è ormai un museo, in cui, da una parte, il patrimonio del passato, nel quale l'uomo non può più in alcun modo riconoscersi, viene accumulato per essere offerto al godimento estetico dei membri della collettività, e, dall'altra, questo godimento è possibile solo attraverso l'estraneazione che lo priva del suo senso immediato e della sua capacità poetica di aprire il suo spazio all'azione e alla conoscenza dell'uomo.

Così l'estetica non è semplicemente la dimensione privilegiata che il progresso della sensibilità dell'uomo occidentale ha riservato all'opera d'arte come il suo luogo più proprio: essa è invece il destino stesso dell'arte nell'epoca in cui, spezzatasi la tradizione, l'uomo non riesce più a trovare fra passato e futuro lo spazio del presente e si perde nel tempo

lineare della storia. L'angelo della storia, le cui ali si sono impigliate nella tempesta del progresso, e l'angelo dell'estetica, che fissa in una dimensione atemporale le rovine del passato, sono inseparabili. E finché l'uomo non avrà trovato un altro modo di comporre individualmente e collettivamente il conflitto tra vecchio e nuovo, appropriandosi così della propria storicità, un superamento dell'estetica che non si limiti a portarne all'estremo la lacerazione appare poco probabile.

C'è una nota dei quaderni di Kafka in cui questa impossibilità dell'uomo di ritrovare il proprio spazio nella tensione fra storia passata e storia futura, è espressa con particolare precisione nell'immagine di "un gruppo di viaggiatori ferroviari che hanno subito un sinistro in un tunnel, in un punto da dove non si vede più la luce dell'ingresso e, quanto a quella dell'uscita, essa appare così minuscola che lo sguardo deve cercarla continuamente e continuamente perderla, e intanto non si è nemmeno sicuri se si tratti del principio o della fine del tunnel".

Già al tempo della tragedia greca, quando il sistema mitico tradizionale aveva cominciato a declinare sotto la spinta del nuovo mondo morale che stava nascendo, l'arte si era assunto il compito di conciliare il conflitto fra vecchio e nuovo, e aveva risposto a questo compito nella figura del colpevole-innocente, dell'eroe tragico che esprime in tutta la sua grandezza e in tutta la sua miseria il senso precario dell'azione umana nell'intervallo storico fra ciò che non è più e ciò che non è ancora.

Kafka è l'autore che nel nostro tempo ha assunto su di sé con maggiore coerenza questo compito. Messo di fronte alla impossibilità dell'uomo di impossessarsi dei propri presupposti storici, egli ha cercato di fare di questa impossibilità il suolo stesso su cui l'uomo potesse ritrovarsi. Per realizzare questo progetto, Kafka ha rovesciato l'immagine benjaminiana dell'angelo della storia: in realtà l'angelo è già arrivato in Paradiso, vi si trovava anzi fin dal principio, e la tempesta e la sua conseguente fuga lungo il tempo lineare del progresso non sono che un'illusione che egli si crea nel tentativo di falsificare

la propria conoscenza e di trasformare quella che è la sua condizione perenne in un fine ancora da raggiungere.

È in questo senso che va inteso il pensiero, apparentemente paradossale, espresso in due delle *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*: “C’è un punto d’arrivo, ma nessuna via; quel che chiamiamo via non è che la nostra esitazione” e: “È soltanto la nostra concezione del tempo che ci fa chiamare il Giudizio Universale col nome di ultimo giudizio: in realtà si tratta di uno stato d’assedio (*Standrecht*)”.

L’uomo si trova già sempre nel giorno del Giudizio, il giorno del Giudizio è la sua condizione storica normale e solo il suo timore di affrontarla lo spinge a illudersi che esso sia ancora da venire. Kafka sostituisce cioè all’idea della storia svolgentesi all’infinito lungo un tempo lineare vuoto (che è quella che costringe l’*Angelus Novus* alla sua corsa inarrestabile), l’immagine paradossale di uno *stato della storia* in cui l’evento fondamentale dell’evoluzione umana è perpetuamente in corso e il *continuum* del tempo lineare si spezza senza tuttavia aprire un varco al di là di se stesso⁶. La meta è inaccessibile non perché è lontana nel futuro, ma perché è qui presente davanti a noi: ma questa sua presenza è costitutiva della storicità dell’uomo, del suo perenne attardarsi lungo un sentiero inesistente e della sua incapacità di impossessarsi della propria situazione storica. Per questo Kafka può dire che i movimenti rivoluzionari che dichiarano nullo tutto ciò che è avvenuto prima sono nel giusto, perché in realtà nulla è ancora avvenuto. La condizione dell’uomo che si è perduto nella storia finisce così con l’assomigliare a quella dei cinesi del sud nella vicenda narrata nella *Costruzione della muraglia cinese*, i quali “soffrono di una debolezza della facoltà di immaginazione e di fede e non riescono perciò a trarre l’impero dalla sua decadenza pechinese e a stringerlo vivo e presente sul loro cuore di sudditi che altro non sogna se non di sentire una volta sola questo contatto e poi morire” e per i quali, tuttavia, “questa debolezza sembra essere uno dei più importanti motivi di unione, anzi, se si può usare un’espressione tanto ardita, il suolo stesso su cui viviamo”.

Di fronte a questa situazione paradossale, interrogarsi sul compito dell’arte equivale a chiedersi quale potrebbe essere il suo compito nel giorno del Giudizio Universale, cioè in una

condizione (che è per Kafka lo stesso stato storico dell'uomo) in cui l'angelo della storia si è arrestato e, nell'intervallo fra passato e futuro, l'uomo si trova davanti alla propria responsabilità. Kafka rispose a questa domanda chiedendosi se l'arte potesse diventare trasmissione dell'atto di trasmissione, se esso potesse cioè prendere a suo contenuto il compito stesso della trasmissione, indipendentemente dalla cosa da trasmettere. Come Benjamin aveva compreso, il genio di Kafka di fronte alla situazione storica senza precedenti di cui egli aveva preso coscienza, fu che egli "sacrificò la verità per amore della trasmissibilità"⁷. Dal momento che la meta è già presente e non vi è perciò alcuna via che vi possa condurre, solo l'ostinazione perennemente in ritardo di un messaggero il cui messaggio sia il compito stesso della trasmissione può restituire all'uomo che ha perso la capacità di appropriarsi del suo stato storico lo spazio concreto della sua azione e della sua conoscenza.

In questo modo, giunta al limite del suo itinerario estetico, l'arte abolisce lo scarto fra cosa da trasmettere e atto della trasmissione e torna ad avvicinarsi al sistema mitico-tradizionale, nel quale esisteva fra i due termini una perfetta identità. Ma, pur trascendendo, in questo "assalto all'ultimo limite"⁸, la dimensione estetica ed eludendo, con la costruzione di un sistema morale totalmente astratto, il cui contenuto è il compito stesso della trasmissione, il destino che la votava al *Kitsch*, l'arte può, sì, spingersi fino alla soglia del mito, ma non può oltrepassarla. Se l'uomo potesse impossessarsi della propria condizione storica e, spezzando l'illusione della tempesta che perennemente lo sospinge lungo il binario infinito del tempo lineare, uscire dalla sua situazione paradossale, egli accedrebbe nello stesso istante alla conoscenza totale capace di dar vita a una nuova cosmogonia e di rovesciare la storia in mito. Ma l'arte, da sola, non può farlo, perché è proprio per conciliare il conflitto storico fra passato e futuro che essa si è emancipata dal mito per legarsi alla storia.

Trasformando in procedimento poetico il principio del ritardo dell'uomo di fronte alla verità e rinunciando alle garanzie del vero per amore della trasmissibilità, l'arte riesce così ancora una volta a fare dell'incapacità dell'uomo di uscire dal suo stato storico perennemente sospeso nell'intermondo fra

vecchio e nuovo, passato e futuro, lo spazio stesso può prendere la misura originale della propria dimora nel presente e ritrovare ogni volta il senso della sua azione.

Secondo il principio per cui è solo nella casa in fiamme che diventa visibile per la prima volta il problema architettonico fondamentale, così l'arte, giunta al punto estremo del suo destino, fa diventare visibile il proprio progetto originale.

Note

1. Si vedano, a questo proposito, le osservazioni di H. Arendt in *Men in dark times*, New-York, 1968, p. 193.

2. È facile notare che la funzione estraneatrice delle citazioni è l'esatto corrispondente critico dell'estraneazione attuata dal *ready-made* e dalla *pop-art*. Anche qui un oggetto, il cui senso era garantito daH¹“autorità” del suo uso quotidiano, perde di colpo la sua intelligibilità tradizionale per caricarsi di un inquietante potere traumatogeno.

Nel suo articolo *Che cos'è il teatro epico*, Benjamin definisce come “interruzione” il procedimento caratteristico della citazione. “Citare un testo implica interrompere il contesto in cui esso rientra”; ma, attraverso questa interruzione, si attua lo straniamento che ci restituisce la conoscenza della cosa.

3. È curioso notare che Debord (*La société du spectacle*, Paris, 1967, cap. VIII), nella sua ricerca di uno “stile della negazione” come linguaggio della sovversione rivoluzionaria, non si sia accorto del potenziale distruttivo implicito nella citazione. Tuttavia, l'uso dei “*détournement*” e del plagio, che egli raccomanda, svolge nel discorso lo stesso ruolo che Benjamin affidava alla citazione, in quanto “nell'impiego positivo dei concetti esistenti, include allo stesso tempo l'intelligenza della loro fluidità ritrovata e della loro distruzione necessaria, e, in questo modo, esprime il dominio della critica presente su tutto il suo passato... Esso appare nella comunicazione che sa di non poter pretendere ad alcuna garanzia... È il linguaggio che nessuna referenza all'antico può confermare”.

4. Che il valore-estraneazione torni poi ad acquistare un valore economico (e quindi un valore di scambio), non significa altro che l'estraneazione svolge nella nostra società una funzione economicamente apprezzabile.

5. Per un'interpretazione da un punto di vista iconografico dell'incisione di Dürer, cfr. Panofski-Saxl, *Dürers Kupferstich “Melanconia I”* (1923), e le osservazioni di Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1963), pp. 161-71. L'interpretazione che qui si affaccia non esclude un'interpretazione puramente iconografica, ma si limita a porla

in una prospettiva storica. Del resto, il *typus acediae* da cui deriva l'immagine dureriana è strettamente legato, secondo la teologia cristiana, a una disperazione sullo *status viatoris* dell'uomo, cioè a una perdita non del compimento, ma della "via" al compimento. Immergendo la descrizione medioevale dell'acedia in una concreta esperienza storico-temporale, Dürer ne fece l'immagine della condizione dell'uomo che, avendo smarrito la tradizione e l'esperienza del tempo ad essa inerente, non riesce più a trovare fra passato e futuro il proprio spazio presente e si perde nel tempo lineare della storia.

6. L'analisi più penetrante dei rapporti di Kafka con la storia è contenuta nel saggio di Beda Alemann *Kafka et l'histoire* (in *L'endurance de la pensée*, Paris, 1968), in cui si trova anche l'interpretazione del concetto kafkiano di *Standrecht* come "stato della storia". All'immagine kafkiana di uno stato della storia, si può in parte accostare l'idea di Benjamin di un *Tempo-ora* (*Jetztzeit*) inteso come arresto dell'accadere, come anche l'esigenza, che si trova espressa in una delle *Tesi sulla filosofia della Storia*, secondo cui si dovrebbe arrivare a un concetto della storia corrispondente al fatto che lo stato di emergenza è, in realtà, la regola. Piuttosto che di uno *stato* storico, si potrebbe forse parlare più propriamente di un '*estasi storica*. L'uomo è, infatti, incapace di appropriarsi della sua condizione storica, ed è, perciò, in un certo senso, sempre "fuori di sé" nella storia.

7. W. Benjamin, *Briefe*, II, p. 763.

8. Kafka, *Diari*, 16 gennaio 1922.